谭霈生文集

电影美学基础

中国戏剧出版社

ISBN 7-104-01958-8



全六册定价:198.00元

谭霈生文集

电影美学基础

中国戏剧出版社

图书在版编目（CIP）数据

谭霈生文集/谭霈生著．—北京：中国戏剧出版社，2005.2

ISBN 7-104-01958-8

Ⅰ．谭…　Ⅱ．谭…　Ⅲ．①谭霈生—文集 ②戏剧—文集 ③电影—鉴赏—中国 ④电视—艺术—鉴赏—中国　Ⅳ．①J8-53 ②J905.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2004）第117835号

谭霈生文集·电影美学基础　　**谭霈生　著**

中国戏剧出版社出版
（北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号）
（邮政编码：100086）
新华书店北京发行所　经销
北京泰山兴业印务有限责任公司　印刷
2100千字　880×1230毫米　1/32开本　85.25印张
2005年2月第1版　2005年2月第1次印刷
印数：1—1500册

ISBN 7-104-01958-8/J·841　　全六册定价：198.00元

写在前面的话

丁　涛

《谭霈生文集》分为六卷本。

其中，《戏剧本体论》（第 6 卷）是首次刊印出版，其余的均为旧作。

《论戏剧性》的第一版由北京大学出版社于 1981 年出版，修订本在第一版的基础上做了一些补充，于 1984 年由北京大学出版社再版；本文集中的第一卷《论戏剧性》，是将再版的《论戏剧性》与另一册书《戏剧艺术的特性》合并而成一本。《戏剧艺术的特性》于 1985 年由上海文艺出版社出版。文集中的第二卷为《世界名剧欣赏》，于 1983 年由湖南人民出版社出版。第三卷为《电影美学基础》，于 1984 年由江苏人民出版社出版。《论影剧艺术》由湖南文艺出版社于 1986 年出版。《论影剧艺术》虽然独立成书，但实际上是本论文集，是出版社自己从发表在各类杂志上的散篇论文中编选辑录而成，以书的形式出版，故未标明各篇原载何时何处。此次又辑录了谭霈生教授从上一世纪 80 年代以来发表在各报刊杂志上的部分论文，结集为第四卷《谭霈生论文集 1》与第五卷《谭霈生论文集 2》。《论影剧艺术》一书合并在第四卷《谭霈生论文集 1》中。新作《戏剧本体论》是在《戏剧本体论纲》的基础上扩充而成的。《论纲》曾于 1988—1989 年分四期连续发表在黑龙江《剧作家》杂志上。后

中国戏剧出版社决定出版，小样已打出，因种种变故，终被退稿。这一拖延就是十来年。这期间，谭霈生教授没有急于再出版，索性潜下心来反复思考和反复论证自己的理论观点，索性经受一下时间的沉淀与检验。此次《戏剧本体论》作为文集的第六卷出版。

谭霈生教授的学术思想可分为前后两个阶段，第一阶段的思想主要体现在《论戏剧性》一书中，而《戏剧本体论》则体现着第二阶段的主要思想，在《论戏剧性》之后发表的《戏剧艺术的特性》一书，可视为两个阶段的过渡。

《论戏剧性》是谭霈生教授的第一部重要专著，完稿于 1979 年，出版于 1981 年，这表明，有关“戏剧性”的思想产生并成熟于前 20 年，即粉碎“四人帮”之前。而“本体论”的思想形成于新时期，是《论戏剧性》思想的进一步发展与完成。可以说，从《论戏剧性》到《戏剧艺术的特性》到《戏剧本体论》，谭霈生教授完成了自己的独立的戏剧理论。谭霈生们是幸运的，就在他们进入不惑之年，终于迎来了一个可以发挥个人才华、成就自己学术的新时期。

《论戏剧性》从出版迄今，始终受到人们广泛的关注。该书最先的影响主要发生在戏剧创作界，不夸张地讲，《论戏剧性》几乎成为众多剧作家案头必备之书，也就是说，人们更多地是从“编剧法”的角度来对《论戏剧性》加以理解与接受的。确实，当时代发生巨变，当整个创作界面临着调整及转变创作路向的时刻，《论戏剧性》无疑为诸多困惑着的剧作家们提供了适时而有力的帮助指导。然而，这里存在着一个基点必须弄明白，即，《论戏剧性》是在何种意义上对当代创作实践产生着巨大的影响？可以确定的是，《论戏剧性》不是一部通常意义上的编剧技法，如谭教授本人在《再版后记》中所言，原本的意图就“不

想写成一本包罗万象的‘编剧概论’”，“我写这本书的意图在于：围绕‘戏剧性’这个审美概念，从美学的角度探讨现实主义戏剧创作的规律”。可见，对戏剧艺术自身的内在（而非外在）规律进行深入地研究，是谭教授给自己确立的唯一的理论使命。

置身于“以阶级斗争为纲”、“政治标准第一、艺术标准第二”的年代中，却将自己的探索目光转向艺术自身的规律，充分显示出探索者理论上的勇气胆识及艺术上的品位素养。回到艺术自身的内在规律的研究上来，这是具有时代意义的伟大转向。不要忘记，自梁启超于20世纪初发表《论小说与群治的关系》一文以来，整整一个世纪，中国现代文学艺术便被定格在了为政治服务的从属地位上。追寻艺术自身规律的目光，将谭教授引领出“革命——政治”化的主流话语的樊笼，不再受意识形态的拘囿，而返身回到戏剧文本（剧作）。于此，戏剧文本获得了独立自主的存在意义，戏剧文本成为直接的研究对象，“戏剧性”便由此处而被凸现出来。

谭教授的戏剧思想对我国创作界理论界的影响是具有方向性的、深远意义的影响，这已由20年的实践所证实。当年，新时期的戏剧面临着急迫的有待解决的课题：诸如从写政治、写路线、写政策回归到“写人”上来；寻找回艺术自身的独立品性；怎样写出真正的“戏”来，等等，而《论戏剧性》的问世，便以它那特立独行的体例而令世人耳目一新，为之一振，如春风雨露般恰好解了戏剧界的饥渴，滋养了人们的心田。谭教授将人们的视野引导到戏剧文本的内在结构构成上来，从结构的各基本要素入手，去追寻“人”的意义。《论戏剧性》要告诉人们的，用一句话总括起来说，就是：只有具有内在意义的戏剧的各构成要素，才称得上是具有了“戏剧性”。具体到戏剧创作实践，《论

戏剧性》首先对抗和动摇的，就是风行于我国创作界多年的权威性的“冲突论”定律。不难看出，这是一场真正的深刻的革命！然而，这场从根本上转向的革命却悄没声息地、不事张扬地进行着，其实，这很正常，因为，这是戏剧自身的事，是发生在人的心灵深处的转变。

大概从 1983 年开始，最新的西方人文学科方面的译作大量面世，人们得以广泛地了解当今世界的方方面面……。得益于时代的开放，谭教授终于有机会弥补信息上的欠缺，阅读到西方戏剧方面的新作，特别应该注意的是，他花了大力气潜心研究现代派戏剧，因为谭教授意识到，现代派戏剧既是对自己的戏剧理论思想的挑战，也给了自己理论创新发展的一次大好机遇。1987 年末，谭霈生教授在《人民日报》上发表了题为《关于戏剧本质的再认识》的论文，首次提出崭新的“情境论”的戏剧理论思想，后在《戏剧本体论纲》长篇论文中将这一思想加以阐述。

“情境论”是对包括现代戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对世界戏剧理论的进一步发展；但对我国戏剧界来说，则显得超前了些。因此，与对当年《论戏剧性》的态度不同，人们对“情境论”表现出的更多的是困惑不解，甚至是反对的意见，即使那些持赞同并追随“情境论”观点的人们，在接受理解和运用该理论时，也存在着极大的难度，甚至偏差。出现这种现象，实属正常。

就谭教授本人的思想而言，“情境论”既是《论戏剧性》的发展，也是它的完成。笔者曾于 90 年代初撰文认为，《论戏剧性》是部经典的“形式——结构主义”的著作，“索绪尔的一个十分著名的思想，即指出：语言的意义依赖于一个符号与其它符号的关系，而不依赖于它与外界事物的关系。在《论戏剧性》

中，通贯着结构主义语言学的这个基本观点”[1]。众所周知，形式——结构主义是西方20世纪重要而强大的文化思潮之一，曾于50、60年代风靡一时。谭教授抓住并提出“戏剧性”，无疑将我国戏剧理论的研究提升到了20世纪世界学术的水准。《论戏剧性》的出版，标识着我国戏剧理论的研究从此走上了独立自主发展运行的轨道。因此，无论从哪方面来说，《论戏剧性》都是一部开先河之作。

“《论戏剧性》从戏剧作品的表现手段和结构入手，即抓住形体动作和‘说话’，而‘说话’又包括对白、独白、旁白、沉默造成的停顿，以及音响等，并把动作与作品中的冲突、情境、悬念、场面等这些构成要素融合起来，阐述其中所表现出来的人物的内在生命意义和价值。总之，凡是内含着人物的心理、人物命运趋势的手段和构成要素，方能称得上具备了戏剧性。”[2] 然而，《论戏剧性》的局限也正在于此，它的理论构架还停留在手段与构成要素上，缺少结构构成的“整体性”，而戏剧的实存，必定要以“有机的整体”形态而获得，那么，戏剧的“有机整体”是什么呢？谭教授告诉人们，它就是“情境”。所以，谭教授认为，戏剧的本质是“情境”；所以，他将自己的“情境说”定名为戏剧的本体论。

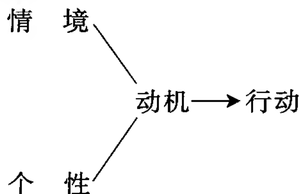
“众所周知，结构主义所要解答的问题是，整体与成分之间的关系，在认识过程中心理模式的作用，认识模式的可变性，模式与结构的不同与联系等。无独有偶，谭教授恰是从这些方面阐述戏剧情境的。”[3]戏剧的有机整体，必定是手段与目的、形式与

---

① 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

②③ 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

内容、结构与功能的完整统一；从存在的角度把握戏剧，形式和形态则是戏剧艺术文本得以实现的现实性所在。因而，戏剧形式与戏剧形态便成为《戏剧本体论》一书的基点和核心问题。谭教授发现，“情境”是戏剧作品的完整的形式，是戏剧艺术独具的结构形态，是现实的戏剧语言存在。动作、悬念、冲突、场面等等这些构成要素在《戏剧本体论》中，是作为各个成分与情境的关系（也就是部分与整体的关系）加以研究和阐述的。而贯穿其中的逻辑模式，被谭教授表述如下：



谭教授还用“情境论”去重新解释艺术的“再现”与“表现”，以及导表演理论及观众接受等理论。总之，谭教授创立的“情境论”，是对包括现代派戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对戏剧本质的揭示，同时，也把以往所有有影响、有价值的戏剧理论包容于自身，使它们成为“情境论”的一个特殊情况，从而奠定了新戏剧理论的坚实而广泛的根基。

长期以来，谭教授一直大声疾呼并倡导“人学”，旗帜鲜明地反对为害文学艺术多年的“庸俗社会学”，力主戏剧应该回归人性，应该研究人性，抒写人性，表现人性，在这一方面，他是70年代末中国思想解放运动的先导者之一。可以说，“人”的思想贯穿着他的理论思考的始终，但是，谭教授最值得人们重视的“人学”思想，还是他的“情境理论”。他指出：“在戏剧中，剧

作家则是要寻求与个性相契合的环境，并把它定性化为具体的情况，使主体的命运与个性的潜能相一致。也就是说，剧作家应该为个性寻找能使之自满自足的情境。”谭教授所阐发的“人与情境相契合”的观念，已然不属于传统的人本主义范畴，中心点从人转到了“情境”。这使得谭教授的思想理论汇入到了现代文化思潮的洪流之中。

在谭教授的理论体系中，《世界名剧欣赏》及《论影剧艺术》的重要性并不亚于《论戏剧性》及《戏剧本体论》。可以讲，世界经典剧作既是谭教授理论研究的对象，更是谭教授理论建构的立足点和不可或缺的组成部分，甚至可以看作是谭教授戏剧理论思想的诞生地。不妨回顾一下，谭霈生教授生于1933年，1952年（是年19岁）进入中央戏剧学院学习，5年后，即1957年毕业留校任教，正赶上轰轰烈烈的“反右运动”……谭教授像他的同代人一样，是在一个接一个的政治运动中度过了自己最可宝贵的青春年华。幸运的是，1959年谭教授进入了由何其芳先生主持带班的文学研究班学习，该班为中国社科院文学所与中国人民大学中文系合办，后于1962年毕业返回中戏任教。1976年粉碎“四人帮”时，谭教授已43岁。在此，回顾大家都有的共同境遇，无非意在提醒人们不要忽略，正是在那样的几乎与世界隔绝的、完全闭塞的、教条武断、极其狭隘的学术环境中，谭教授独立地走上了“形式——结构主义”的学术之路，完成了理论及方法的创新。这实在令人惊叹和敬慕——这几乎是个不可思议的奇迹！那么，奇迹是怎样被创造出来的呢？笔者认为，“奇迹”的策源地就是谭教授自身的卓越的艺术鉴赏力。当年，谭教授唯一可以凭依的，只有他自己的审美鉴赏力——审美判断力，是艺术鉴赏力而不是其它，促使谭教授迈出了决定性的关键一步，即将戏剧文本从社会意识形态中剥离了出来，使其获得了独立自主的存在。另一方面，依据着自身的审美鉴赏力，谭教授首先重新建构的是自己的阅读视界，拒绝了主流的权威批评模式

和批评话语，并与之彻底决裂。于是，重新阅读世界名剧便成为理论研究的出发点和立足点。正是以这同一视点，谭教授对既往的戏剧理论（在当时条件下所能见到的）一一予以重新的梳理和扬弃。于是，《论戏剧性》由此而诞生，同时，《世界名剧欣赏》一书也由阅读笔记整理而成。

上一世纪80年代中，“主体性思想”、“形式更新”、“人学”曾是彻响在戏剧界上空的三个最强音，深究起来，莫不与康德哲学思潮有关[①]。而构成康德主体性美学的核心就是审美鉴赏力审美判断力。同思维与意志一道，审美鉴赏力是人的三大最基本的重要能力。在康德看来，首要的不在于去认识美的本质，而是应当追问主体是否具有欣赏与判断美的能力素质。反思文艺“极左”路线所造成的灾害，最深重的莫过于对人的审美鉴赏力的摧残与戕害了。“形式更新”与“人学”思潮同样也与康德密不可分。当然，提及康德，并非意指谭教授受康德思想的影响云云，而是提出一个重要的话题。说到此，有必要指出一个事实，即，长期以来很多人忽视了，谭教授其实是一位形式——结构的戏剧理论大师。

一位戏剧界的学者及其著述，能够引起了越来越多的戏剧之外的学界中人的兴趣和重视，绝非偶然，这说明，他的著述中有着时代所关注的共同的文化热点。越来越多的人们认识到，谭教授的著述中，除了戏剧的意义价值外，还具有方法论的、美学的、哲学的重大意义。今年（2003年）10月5—7日在京召开的“谭霈生戏剧理论研讨会”上，诸多与会者在自己的论文宣读中，对谭教授的理论思想进行了多层面多角度的阐释，已然充

① 1979年李泽厚先生出版了《批判哲学的批判——康德述评》一书。1981年召开了为纪念康德《纯粹理性批判》出版200周年的全国性会议。在会上，李泽厚宣讲了题为《康德哲学与建立主体论纲》的论文。新时期在我国出现并传播开来的“主体性”思想固然与上述事件有关，但深层次的原因应来自于时代精神内在的需要，康德对我国当代思想界的强大影响是显而易见的。这是很值得研究的现象。

分认识到谭教授理论思想的多重意义。

受谭教授之托，为《文集》写了些话，放在前面，算是对《文集》出版的一些说明，以及对谭霈生理论思想的大致勾勒，谈不上评价。如若能对读者多少有所裨益，这番话就不算多余的了。

我想，《谭霈生文集》的出版本身就是意义。

前　言

电影是年龄最小的艺术样式。从第一部被称为电影的产品问世算起，它的年龄迄今尚不足一个世纪；从电影可以作为一种独立的艺术样式那时算起，它的历史也不过60、70年①。然而，就世界范围来说，各种有关电影美学的论著，却为数不少。如果以这类著作的数量作分子，以电影的历史年限作分母，其比值却要大于其他艺术（例如戏剧）。电影诞生之后，很快就传入中国，几年后，我国就开始自己拍摄影片，并于1914年拍摄出我国第一部故事片《难夫难妻》（郑正秋、张石川编导）。但是，在理论方面，至今却还没有一部国产的"电影美学"论著。造成这种情况的原因是很复杂的。但无论如何，偌大一个中国，毕竟应该有自己的电影美学著作。

然而，从事电影美学的研究，这本应是电影理论家们的事情。而笔者却并不属于这个行列。我所以敢于写这本书，仅仅是出于两个原因：第一，我的本职工作是戏剧理论的教学，并正在进行戏剧美学的研究。在这个过程中，我深深感到，要对一种艺术的本质、特性进行深入研究，很需要将之与其他艺术（特别是与它相近的艺术）相比较。为此，我在思考有关戏剧美学的

---

① 如果以1926年出现的有声电影作为一种完善的艺术算起，那么至今尚不足六十年。

许多问题时，都有意识地与电影艺术进行了对照（包括理论与创作实践两个方面）。其结果是，自己原来思考过的问题都有所深化。也正是在这个过程中，我力争广泛观摩中外影片，并认真阅读了几部国外的电影美学论著及国外电影刊物上大量的电影理论和电影美学论文，感到受益匪浅，逐渐对这门学科发生了浓厚的兴趣。其二，我一直希望读到中国自己的、至少是由中国人写的电影美学著作，但直到今天，也未能如愿。我想，怀此愿望者决非仅我一人。由于上述原因，我才想尝试着写一本或许可以叫做“电影美学”的东西；而且，在同志们的鼓励下，竟然动起笔来了。这本书可能水平不高，甚至只是一部“五官不全”的残次品。但我想，它如有机会出版，或许可以成为对电影理论家们的呼吁，促使他们能尽快地把精力转移到这块亟待开发的处女地上来，并结出丰硕的果实。

“美学”的历史很长了，世界各国从事美学研究的人也为数甚多；但是，直到今天，人们对诸如“什么是美学”之类的问题，还是看法不一。苏联的一些美学家们认为：“美学是哲学的一个部门，美学作为科学是在哲学内部形成的。”[①] 黑格尔也说：美学“所讨论的并非一般的美，而只是艺术的美”，所以“正当的名称是艺术哲学”[②]。不管怎么说，从哲学的角度研究艺术美的论著，是大量存在的。可是，德国美学家弗·史雷格尔说过：“普通被称为艺术哲学的东西，常常缺乏两者之一：不是缺乏哲学，便是缺乏艺术。”[③] 我个人在读某些美学论著的时候，感到它们大都属于后者——“缺乏艺术”。这里指的主要是属于“美

---

① 见苏联科学院哲学研究所、艺术史研究所编写的《马克思主义美学原理》上册，第2页。

② 转引自朱光潜主编的《西方美学史》上卷，第4页。

③ 《古典文艺理论译丛》第2册，人民文学出版社1961年版，第52页。

学原理”之类的论著。

当我们由“美学原理”转入对个别艺术样式的研究时，就产生了诸如“戏剧美学”、“电影美学”、“音乐美学”之类的学科和论著。人们一进入这个领域，又容易出现另一种情况——“缺少哲学”。

要使两者和谐统一，著述者必须既懂艺术，又懂哲学，而且并非只是懂得一点，应该是同时精通两者。可是，个别人的才智毕竟是有限的，能够兼懂两者而又能精通的人，毕竟是少数。我自知并不具备这样的才智。因此，也只能象法国人弗·萨赛所说的那样：“我满足于尽自己的能力”。也就是说，我在写这本书时，力求遵循如下的原则：

一、“电影美学”既然是以个别艺术样式为对象，那么，它主要讨论的应该是“电影美”。

亨利·阿杰尔在《电影美学概述》中说过：“研究电影美学的人会同时碰到三个问题：1. 我们是面对着一种真正的艺术呢，还是一种已越出艺术领域的表现方法？2. 电影是一种独立的艺术？（如果可以把电影归属于美术体系内）3. 或者和上一问题相反，电影是其余六种艺术的综合？”在我们看来，电影当然是一种“真正”的艺术，这是不言而喻的。正是因为如此，我们才毫不动摇地把“电影美”列入“艺术美”的范畴加以研究，才把这种研究的成果称之为“电影美学”。在我们看来，阿杰尔提出的后两个问题也都是不需争论的。电影既是一种“独立的艺术”，又是“其余六种艺术的综合”；说得明确些，它乃是一种独立的综合艺术。基于这样的基本观点，我们在讨论“电影美”时，必将涉及到如下的问题：

1. 电影（或曰“影片”）是怎样构成的？在这个问题的范畴之内，我们将讨论这种独立的艺术与其他有关艺术的关系；讨论诸如绘画、音乐、戏剧、文学等等艺术样式各自特殊的审美特

性；讨论它们作为电影艺术的综合成分之一，在电影艺术构成总体中的各自的地位和作用，以及它们在这个特殊的“综合体”中为什么会失去其独立的审美特性——也就是说，这些因素是怎样体现出统一的、和谐的“电影美”来的，等等。

2. 在讨论了电影艺术的构成之后，我们将从总体关系深入到一个特殊的、个别的关系：电影与戏剧的关系。在讨论这两者的关系时，我们将从“动作”这个再现现实的特殊表现手段入手，一步步展开对与“电影美”有直接关系的几个具体问题的讨论。前面已经说过，笔者的专业是戏剧理论。但是，我所以在一般性地讨论电影与其他艺术的关系之后，另辟一章，专门探讨它与戏剧的关系，这并不是仅仅出于个人对戏剧的偏爱。读者在看过第二章之后就会发现，单独讨论两者的关系，对于领悟“电影美”的真谛，是完全必要的。

3. “蒙太奇”是电影艺术中最重要的问题，也是电影美学家们最感兴趣的问题。但在本书中未辟冠以“蒙太奇”为题目的专章，而是在论述“银幕的空间与时间”时，探讨与“蒙太奇”有关的具体问题；讨论的角度，是电影与其他艺术的特异性，重点仍然是它与戏剧的特异性。

4. 有关电影与现实的关系、电影美与现实美的关系问题，我们将在“电影中的假定性”一章里进行较详细的讨论。

5. 所谓“电影美”应包括电影的“形式美”与“内容美”，两者是辩证统一的。为此，我们将在最后一章讨论“电影中的‘人学’”，作为前面对形式美探讨的归宿。

在讨论上述问题时，如果由于我的才智的局限，在“哲学”与“艺术”两方面不能兼顾的话，那么，我的原则是：宁愿让它“缺少哲学”罢。

二、现代和当代电影出现了五花八门的流派。与此相对应，“电影美学”也可以被划分为多种流派。我认为就中国电影艺术

来说，虽然总的方针是提倡不同流派的相互竞赛，但无论是过去还是现在，一直是以现实主义为主流的。至于将来，那当然还是一个未知数。可是，无论如何，在一个时期之内，必定仍然是以现实主义为主流。正因为如此，本书的原则，将是以探讨电影的现实主义美学原则为本。同时，现实主义电影在其发展进程中，必定会汲取其他流派的有益的表现方式。为此，本书在某些章节中，也会涉及到其他流派。

三、前面已经说过，要写出一部广博精深的电影美学著作，需要有足够的才智，而笔者却自知缺少这样的才智。我所以敢于将它奉献给读者，只因为它是“第一部”。对于将要陆续出现的同类优秀论著来说，它或许可以成为一块引玉之砖！

我热切期望能够尽快读到由我国专家、学者编著的高质量的电影美学著作。

作　者

目　　录

第一章　电影艺术的构成

电影是一门综合艺术——人们常常用这句话来概括电影艺术的特性。可是，戏剧也是一门综合艺术。仅仅这样说，并不能明确两种不同艺术样式的界限。

艺术形象的审美特性，是区分不同艺术样式的基本标志。每一种艺术样式，都是用自己特有的艺术语言塑造特定的艺术形象，因此，艺术语言——表现手段，又往往是区分不同艺术样式的主要界限。例如，音乐的表现手段主要是音调和旋律；绘画的主要手段是色彩、光线和构图；建筑艺术的语言是长度和容积的安排、体积比例、颜色和明暗等；表演艺术的基本手段是动作；文学的基本手段是语言；等等。在综合艺术中，往往包含着多种艺术语言，但它们既不是拼凑，也不是混合，而是在塑造形象的总体任务中有机地融合在一起。戏剧和电影都是综合艺术，它们都融合了文学、表演艺术、绘画、建筑、音乐等多种表现手段。但是，它们的区别十分明显。而要真正搞清它们的区别，搞清电影作为一种综合艺术的审美特性，就应该深入研究银幕形象的特点，分析构成银幕形象的各种因素的特殊作用及其相互关系。

当我们从总体上分析电影艺术的构成因素时，就会发现：

电影首先是一种“活动照相”，也可以说是“活动画面”，因此，我们就需要分析电影与“照相”、“绘画”的关系；

电影艺术中包含着各种各样的音响因素（自然音响、人的声音、音乐），因此，我们又需要研究这些音响在电影艺术中的

审美作用，姑且称之为电影与音乐的关系；

电影艺术在其发展过程中，又从戏剧和叙事文学中汲取了一些东西，把它们熔铸在自己的躯体之中，这样，我们又需要研究电影与戏剧、电影与文学的关系。

在分别讨论了这些问题之后，我们就会对电影艺术的构成有个一般性的了解，并可以从中找到结论——“电影的本性”意味着什么？

一、画面——电影语言的基础

有人说，电影艺术的主要手段是“活动拍照”[①]。有人甚至认为：“电影的确是绘画，但它是一种‘活动的画’（moving picture）。因此，所谓电影的美，实际上就是绘画美，而和绘画不同的就在于它是动的。”[②] 我们在全面分析了电影艺术的多种表现手段之后，就会发现，这些说法并不准确，它至少是不全面的。对此，我们在后面还要谈到。

但是，不管怎么说，电影毕竟是从“活动拍照”开始的；也可以说，没有“活动拍照”就没有电影。即使在电影艺术高度发展的今天，也无法推翻这条最基本的原理。同时，只要把一部影片分割成最小的单位，我们所看到的只能是一个又一个“画面”；所谓“画面”，当然就涉及到是否具有“绘画美”的问题。基于这样一个人所尽知的常识，在分析电影艺术的构成

① 引自奥夫相尼柯夫、拉祖姆内依〔苏〕：《简明美学辞典》，冯申译，知识出版社 1981 年版，第 135 页。

② 引自岩崎昶〔日〕：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社 1963 年版，第 60 页。

时，我想从电影与摄影、电影与绘画的关系谈起。

1. “光学玩具”与电影摄影机

萨杜尔在论述电影的历史分期时指出，从1832年到1896年是电影的“发明时期”[①]。在这60多年的时间内，欧洲先后出现了两种与电影有关的物质发明：一是“光学玩具”，二是摄影机。

所谓“光学玩具”，指的是由“幻盘”到“活动旋盘”等一连串五花八门的小玩意儿。它们的特点是：把某一物象的运动分解成几个具有连续性的画面，再把它们依次画在硬纸做成的圆盘上，当这个圆盘以一定的速度旋转时，就给人们造成一种视幻觉：仿佛这个物象真的是在运动着。这类东西本来是物理学家们的实验品，很快就得到了玩具制造商们的赏识，接连制造出包括各种内容的旋盘，诸如活动着的动物、体操教师、走绳索的杂技演员、舞女、拳击家、宪兵与小偷、滑稽丑角等等。1853年，一位奥地利人根据光学玩具的原理，用幻灯在银幕上映出动画。据说，他用幻灯放映的并不是今天在一些教学场合使用的印制的那种胶片（当时还没有发明摄影术），而只是一个个画在玻璃上的画面。尽管如此，有人却把这种用幻灯映出的动画，看成是电影艺术的雏形。实质在于，这里虽然还没有用摄影机拍摄下来的连续性的胶片，但电影的原理已经基本上构成了。这个原理就是：用一个个单独的静止的画面，构成物体连续活动的幻象。

可是，使电影真正成为一种独立艺术形式的物质条件，却是摄影机的发明。

电影是由一个个单独、静止的画面组成的。从这个角度来

① 参见《电影艺术史》和《电影通史》第1卷。

看，它是一种视觉艺术。可是，电影决不是“连环画”，我们在银幕上看到的并非是实在的“绘画”，而是照片的投影。“绘画”，无论如何写实，也只是画家对现实世界的临摹；而电影银幕上的“画面”却可以是由电影摄影机拍摄下来的真的人物、环境和物件。所谓“动画片”，只不过是一种特殊的电影种类；今天的“动画片”，也是用摄影机把画家绘成的画面拍摄下来，投映到银幕上的产物。我们可以把电影摄影机看成是现实物质世界与观众之间的桥梁。没有电影摄影机的发明，就不会有现代的电影。假如说，“光学玩具”只是为电影艺术提供了视幻觉的原理，那么，电影摄影机的发明，不仅为电影艺术提供了物质条件，也为这种艺术样式的一系列表现手段的运用提供了可能性。

前面说过，区分不同艺术样式美学特性的界限，主要在于它们运用的物质材料及其表现手段。构成电影艺术物质基础的电影摄影机的性能，它反映生活的特性，正是构成银幕形象最基本的因素。

2. “活动照相”的审美特性

摄影机的基本性能是摄取客观世界中各种事物的影象，也就是“照相”。电影摄影机与一般摄影机的区别在于：后者只能摄取客观世界中的一幅画面，它可能是静止的（如风景摄影、静物摄影、肖像摄影等等），也可能是摄取某一对象在运动中的一瞬间的影象（如体育摄影、舞台摄影等等）；而前者则可以把拍摄对象运动的过程摄录下来。当电影摄影机刚刚诞生的时候，它所完成的基本上是这样的任务。然而，就在这些简陋的“活动照相”中，已经包含着电影艺术最基本的审美特性了。

首先是它的纪录性，或曰纪实性。

这种特性是由摄影机的性能产生的。德国电影理论家克拉考

尔在考察摄影的审美特性时说："照相跟未经改动的现实有着一种明显的近亲性。使我们感到真正具有照相特质的照片，似乎都是旨在再现纯粹的自然（自然的独立于我们而存在的形态）的。"① 他甚至把"电影的本性"，看成是"物质现实的复原"②。这些话确实讲出了一个浅显而重要的道理：电影艺术的本性与照相是不可分割的。无论是一般摄影机所拍摄的单一的画面，还是电影摄影机所完成的活动照相，都是客观世界中某种物象（包括未经改动的客观物象，也包括经过选择、加工、改造过的物象）的真实纪录。

可见，这种纪录性（或曰纪实性）所具有的审美特性，正在于它的客观性与逼真性。这种客观性与逼真性不仅表现在纪录片、杂志片、新闻片等纪实性的片种中，也渗透在艺术片、故事片之中，对此，我们在后面还要详细讨论。

其次，是它的运动性。

所谓"活动照相"，它既包含着一般照相的客观纪实性，也包含着"活动"的特性。在电影艺术刚刚诞生的时候，最早的一批影片已经包含着这种重要的特性。在卢米埃尔的早期作品中，我们看到的多是诸如《火车到站》、《水浇园丁》之类富有活动性的题材。电影摄影机刚刚传到日本时，用它拍摄的第一部"活动照相"，主要是纪录艺妓的舞蹈。我国自己拍摄的第一批影片，大都是《定军山》、《青石山》、《收关胜》、《白水滩》、《金钱豹》等戏曲剧目中一些武打和舞蹈动作较多的片断③。在电影艺术的初创时期，各国艺术家们都把兴趣放在拍摄这类富有

---

① 克拉考尔〔德〕：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社1981年版，第24页。

② 克拉考尔给他的重要著作《电影的本性》拟定的副题是："物质现实的复原"。

③ 参见《中国电影发展史》，第1卷，第14—15页。

运动性的题材方面，并不是偶然的，这种情况恰恰说明，这类题材中包含着“活动照相”的基本特性。法国电影艺术家雷内·克莱尔在1924年曾经说过：

> 如果确实存在一种电影美学的话，那么，这种美学是在法国、在卢米埃尔兄弟发明摄影机和影片的同时诞生的。这种美学可以归结成两个字，即“运动”。[①]

如果说，在早期的电影中，“运动”只是指被拍摄对象自身的活动，那么，在后来的电影艺术中，“运动”包含着因摄影机的移动以及镜头焦距的变化所造成的运动感。所谓“摄影机的移动”，不仅可以追随正在运动着的人物和其他物象，也可以使物象活动的背景不断地变化，这就可以造成一种特殊的运动感。这种运动感并非在于人物自身的运动，而是由于镜头推、拉、摇、移与变焦造成的运动的幻觉。这样的运动感在戏剧舞台上是无法造成的。尽管电影艺术“运动性”的含义在不断扩展，但是，有一点是明确的：如果一部影片中没有“运动”，那也就不成其为真正的电影了。

“活动照相”的另一个审美特性是，它只能摄取眼前实际存在的物象，既不能表现已经逝去的往事，更无法描绘未来的事物。这就构成了电影画面的一种特性：它们都是永恒的现在时态。不过，这样提出问题，很可能使人发生误解。一位年过花甲的老人，在翻阅自己的相册时，可能会看到他在青年时代和童年时代留下的影象，对他来说，那些相片上留下的影象，已经成为历史的遗迹了，那么，我们能说，它们都是“现在时态”吗？

---

① 克莱尔〔法〕：《电影随想录》，木菌、何振淦译，中国电影出版社1981年版，第75页。

同样，当我们在80年代重看有关“开国大典”的纪录片时，谁都会感到这是在重温那个早已过去的历史时刻，对我们来说，纪录片中的所有画面不都是“过去时态”吗？并非完全如此。我们所说的“永恒的现在时态”，指的是摄影机留下的影象，都只能是当时正在发生的事件，指的是摄影机只能把在它面前正在发生的事件纪录下来；说得更明确些，“活动照相”的纪实性，正包含着这种“永恒的现在时态”的审美特性。在一部故事片中，常常出现所谓“时空交错”的现象。比如，在表现正在进行着的事件时，往往可以插入一些回忆往事的场面，实际上，这种处理时间（以及空间）的特殊方式，只不过是一种假定性的手法。当银幕上展现正在发生的事件（人物的行动）过程时，这固然是一种现在时态；而当随着主人公的回忆“溶入”（一些现代电影，已愈来愈多地直接“切”入回忆画面，这种无技巧剪接，使影片节奏加快，容量加大，但也易于使电影文化水平不甚高的观众费解）一些“往事”的场面时，从摄影机和拍摄对象的关系来说，从我们对这些场面的“直感”来说，实际上仍然是一种现在时态。在这种情况下，两者之间在时态上的不同，只有通过对不同场面本身的时间顺序进行对比，才能作出准确的判断。有人举过这样的例子：一个观众迟到了，他刚刚坐下时，正值银幕上映出某个“回叙”的场面，他就很难了解这是“过去时态”，往往会把它误认为是正在发生的事情——现在时态。只有当这些回叙的场面结束，又“溶”（或“切”）回到主人公的现实行动时，他在对比之后才会醒悟过来：“呵，原来那是在回想往事！”这个最浅显的例子恰恰说明了上述道理。

总之，纪实性（由此而来的是客观性和逼真性）、运动性和“永恒的现在时态”，这就是“活动照相”最基本的审美特性。这些审美特性，不仅表现在电影开创期的影片之中，也表现在当代电影艺术之中；不仅表现在纪实性的影片之中，也渗透在艺术

创作天地更为广阔的艺术片和故事片之中。我们所说的“活动照相”正是电影艺术构成的最基本的因素，而它所具有的一些审美特性，自然也是构成银幕形象的最基本的特质。

3. “电影画面”的形象本性

我们所说的“活动照相”，主要指的是由电影摄影机连续拍摄的事物活动的影象。任何规模的影片，都可以说是一组“活动照相”。可是，当我们把“活动照相”分解为一个个独立的个体时，所看到的只是众多的“画面”。因此，有很多人都认为“画面”是电影语言的基础。阿历山大·阿尔诺指出：“电影是一种画面语言，它有自己的单词、造句措辞、语形变化、省略、规律和文法”。谷克多称电影为一种“书法”，它是“用画面写的”。马赛尔·马尔丹更明确地说：“画面是电影语言的基本元素。”① 从某种意义上来说，这些说法都是有道理的。至少可以断言：任何一部电影都是由众多画面构成的，假如不对画面进行剖析，我们几乎无法讨论有关电影美学的任何问题。而且，电影作为形象地反映生活的一种特殊方式，它的形象的本性，也首先存在于画面的特质之中。

电影画面的特质之一，是它的直观性。

这里谈到的“直观性”，指的是在空间中再现客观现实的造型艺术所共有的特质。严格地说，一切时间艺术都不具有这种特质。比如，文学是语言的艺术。所谓“语言”，无论是文字，还是口头语言，都是“思想的直接现实”。因此，正像有人所说的那样：“凡是思维办得到的，语言都可以办到，而思维是能够触

① 均引自马尔丹著《电影语言》的引言及第1章。

及现实的各个领域和各个方面的。”① 尽管如此，文学借助语言所塑造的形象，并不具有造型形象所具有的视觉的直观性。在小说中，作家可以用语言（文字）去叙述事件的过程、描写客观事物的外形；可是，对于读者说来，这种叙述和描写无论是多么精确、细致，都必须通过自己的联想和想象，才能把握住具体的形象。再如，音乐也是一种时间艺术，有人称它为“心灵的直接语言”②。音乐家可以通过音调——旋律等等手段创造出音乐形象，表达人的感情、情绪，从而产生震撼心灵的艺术效果。然而，任何一种音乐形象都不可能具有视觉的直观性。电影画面所具有的视觉的直观性，恰恰是电影艺术的长处。而这种视觉的直观性，正是同“照相”的纪实性以及由此而来的客观性和逼真性紧密联系在一起的。就艺术欣赏者来说，对这种造型形象的感受，不需要像欣赏文学、音乐等表现形象那样，需要有更丰富的想象力和联想力。例如，当我们读到像“红杏枝头春意闹”这样的诗句时，不仅需要具有古诗文的修养才能弄懂它的意思，而且，即使搞清了字面的含意，假如没有一定的生活经验，没有丰富的联想和想象力，也无法把它在大脑中化为形象的画面。可是，在电影中，艺术家们却可以根据诗句为我们拍摄出这样的画面：一片盛开的杏花，成群的蜜蜂在花丛中或飞翔或采蜜，活画出一幅生机盎然的“闹”的景象来。对于这样的画面，我们甚至无须用自己的生活经验去联想、去想象，它本身就使我们得到一次直观的生活感受。正因为如此，电影问世后，便成为最受广大群众喜爱的艺术样式。

中国古代绘画理论中有所谓“随物赋形”，“存形莫善于画”

① 《马克思主义美学原理》下册，第606页。

② 俄国作曲家亚·尼·谢洛夫的话，转引自《马克思主义美学原理》下册，第615页。

等等主张，这些说法虽然未必全面，未必道出了绘画艺术的真谛，但却说出了这种造型形象最基本的特质。德国启蒙运动时期的美学家莱辛也强调指出："只有绘画，才能摹仿物体美"[1]。我们从这些说法中可以悟出一个浅显的道理：电影画面正象绘画一样，它在捕捉、再现可视的客观世界方面，比文学和音乐都要优越得多。如果说绘画的首要特质在于"随物赋形"，我们不妨把电影画面的首要特质看成是"摄物赋形"，而且，我们同样可以说："存形莫善于电影"，"只有电影，最能再现形体美"。不过，对这些结论需要做一点补充，这里所说的"形"，是一个广义的概念，所谓"形体美"，当然并非仅仅指人的形体，它包含着客观世界中一切可视的形象世界。

电影画面的特质之二，是它的具体性，或曰具体的定性。

莱辛对诗人有一个很好的劝告："就美的效果来写美"。他认为，最懂得这个原则的就是荷马。这位史诗作者"故意避免对物体美作细节的描绘"，因为他懂得这并不是语言艺术的长处。莱辛最赞赏荷马写海伦走到特洛亚国元老们的会议场里的那一段诗。在这里，当元老们看见海伦时，发出如下的议论：

> 没有人会责备特洛亚人和希腊人，
> 说他们为了这个女人进行了长久的痛苦的战争，
> 她真像一位不朽的女神啊！

莱辛称赞说："能叫冷心肠的老年人承认为她战争，流了许多血和泪，是值得的，有什么比这段叙述还能引起更生动的美的意象呢？"与此同时，他还嘲笑了某些试图用语言对物体美作细节描绘的诗人，认为这是不明智的，甚至是愚蠢的[2]。

---

①② 莱辛〔法〕：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社 1979 年版。

我所以援引莱辛的著作，只是想说明一个问题：用文字描写的“形体”（广义的）不管是多么详细，它所产生的形象也难免具有一定的抽象性。原因正在于，文字（语言）这种手段本身就是观念形态的东西。何况，对形体的局部的描写，本身就很难为我们创造出在整体上有具体定性的美的形象。而这种具体的定性，正是造型艺术的长处。无论是在二维空间中“随物赋形”的绘画，还是在三维空间中再现客观世界的雕塑，都能把“形体”局部的感性特征再现出来，而且能够再现出各个局部的“同时并列”，从而在局部和整体上都获得具体的定性。马尔丹针对电影画面的这种特质，称它为“事物的一种单义再现”。他指出：“电影从不表现‘房子’或‘树木’，而是表现‘某座特别的房子’、‘一棵特定的树木’。”[①] 我们同样可以说，如果在电影画面中出现了海伦的形体，那么我们看到的决不会是“面孔美”之类抽象的观念，而是把一张特定的面孔直接呈现在画面之中。

视觉的直观性和具体的定性，是电影画面与绘画艺术共有的特质，在讨论这些问题时，我们是将两者一起剖析的。然而，如果把它们完全等同起来，我们就会把电影画面的形象本性搞得面目全非。其实，两者的区别同样是很明显的。

其一，一幅绘画作为一件独立的艺术作品，它既可以挂在展览大厅的墙壁上，也可以印成画页，我们可以按照自己的兴趣较长时间地伫立在它的面前，从细部到整体反复地欣赏玩味。一个电影画面只不过是影片的基本元素，在影片放映时，它只是在我们眼前一闪即逝；而且，任何一个电影画面，无论它本身多么重要、多么美，也只能是影片画面体系中的一个“细胞”，我们很难离开它在画面体系中的地位孤立地判断它的价值。当然，人们

---

① 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1982 年版，第 2、3 页。

也可以把某一电影画面拍成“剧照”供人欣赏。即使在这种情况下，如果没有看过影片，人们也很难准确地评价它的意义。

其二，“绘画”所展现的画面是静态的，一般地说：“绘画美”指的是一种静态的美。这里所说的“静态”，并非仅指风景画、静物画、花鸟画之类的题材，即使在“情节画”中，也只是截取人物活动的一个瞬间，就画面本身来说，仍然是静止的（这里姑且不论那些能够引起观众想象、联想等再创造活动的绘画构成的所谓富于动态美的问题）。文学和绘画都可以以视觉对象作为自己的题材内容，但是，“它们之中毕竟有一个本质的差别：前者（潘达洛斯射箭）是一套可以眼见的动作，其中各部分是顺着时间的次序，一个接着一个发生的；后者（众神饮宴会议）却是一个可以眼见的静态，其中各部分是在空间中并列而展开的。”① 莱辛的这段话，已经指明了时间艺术和空间艺术的基本界限。“绘画”，作为一种空间艺术，根本无法负担起时间艺术的任务。孤立地看，一幅电影画面也是静态的，它当然也应该属于空间艺术。可是，如前所述，电影画面只不过是“活动照相”中的一个“细胞”，那么，部分不能离开整体，“活动照相”所具有的“运动性”，也应该成为电影画面的特质之一。因此，我们如果把“绘画美”作为评价电影艺术的唯一标准，是不科学的。美国的佛里伯格教授曾经说过：“如果用绘画的构图原则来摄制影片，这种影片就表现出反映在银幕上的绘画美。”他甚至认为：“我是把电影当作画来欣赏的，除了作为画以外，不可能作为任何其他东西来欣赏。而现在电影最需要改善的也正是绘画的这一面。”日本的电影理论家岩崎昶在引用这些话时指出：这位教授的观点，“不仅给美国电影理论奠定了基础，而且在以后很长一段时间里对美国影片的摄制方法起了很大

---

① 莱辛〔法〕:《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1979年版，第81页。

的影响。”① 尽管佛里伯格的这些话，对电影理论和电影实践都有如此重要的意义，但其本身却有很大的片面性。是的，电影画面当然应该具有“绘画美”。然而，电影画面决不等于绘画。如果我们不加分析地把“绘画美”作为“电影美”的等同物，不仅会导致忽视电影这种综合艺术中其他元素的倾向，而且对电影画面本身的审美价值也将难以得出全面的结论。电影画面当然具有绘画的属性，就它自身来说也应有“静态美”（绘画的基本特质），但从“活动照相”的角度来说，它必须同时具有“动态美”。在两者中间，“动态美”应该是更重要的。

4. 构成影片的是“画面的灵魂”

我们已经指出，视觉的直观性和具体的定性，是电影画面的基本特质。那么，这是不是说：电影只能客观再现人类视觉可见的外部现实，而不能揭示人的精神世界这类非视觉的内部现实呢？是否意味着，电影画面只是“事物的单义再现”，而不能具有艺术的概括力呢？如果当真如此，电影也就很难具有真正的艺术价值了。

岩崎昶在回答这些问题时有些显得犹豫不定，他说：

> 电影是直观的、外在的艺术，决不是内在的、思考的艺术，这点在今天已经成为最普通的常识。而且这种见解应该是正确的。
>
> 电影创作家最感到伤脑筋的也正是这点。电影当它要想表现思想和心理的时候，就会感到这方面的语言不足，文法也不完整。这的确是电影的缺点……

① 参见岩崎昶著《电影的理论》，第58—59页。

他甚至认为：

> ……从总的方面来看，电影仍然停留在外在感觉的领域，还不能说已经突破感觉的领域而向内在的真实节节迫进。这就是为什么电影同文学比起来会使人感觉到是一种肤浅的、低一等的艺术的最大原因。

当然，这位热爱电影艺术的理论家，并不满足于这种状况。他告诉我们："电影并不是不能成为内在的、思考的艺术的。"他认为出路在于"艺术家真能专心致志地摸索、钻研"①。

可是，我们也可以从其他电影理论家那里看到与此截然相反的结论。比如，美国的阿·尼可尔在对比戏剧与电影的长短时就认为：戏剧"没有什么可能潜入个人的精神世界的深处"，"那是专为电影的探索保留的一个王国"②。我并不赞成尼可尔的结论，因为他对戏剧艺术的这种看法是不公正的。可是，他对电影艺术在深入开掘"内在现实"方面的潜力的估计，是有道理的。

无论是在揭示人的内心世界方面，还是在对社会生活进行艺术概括方面，戏剧艺术都提供了一批杰出的作品；而中外很多优秀的影片，也表明电影艺术在这些方面的潜力是很大的，而且，它们并不逊于文学作品，这是有目共睹的事实。对与此有关的一些问题，在本书后面的章节中还要进行讨论。这里，我们还是先谈谈电影画面的潜力。

阿倍尔·甘斯说得好："构成影片的不是画面，而是画面的

---

① 岩崎昶〔日〕:《电影的理论》,陈笃忱译,中国电影出版社 1963 年版,第 50—51 页。

② 见《电影和戏剧的不同道路》一文，引自《电影艺术译丛》1963 年第 5 辑，第 75 页。

灵魂。”这里所说的“画面的灵魂”，正包含着视觉形象所能够揭示的非视觉的内涵。从这个角度来说，电影画面的直观性和具体性同它的揭示性和概括性，是辩证统一的。每一个电影画面都是直观的，都有具体的定性，它给我们看到的只是“一棵特定的树木”，只是人的外部形体和表情；但是，我们却可以通过这棵“特定的树木”理解到“树木”的观念，也可以通过人的外部活动的视觉形象感受到人的内心活动。

电影画面是电影语言的基础。这种艺术语言的美学价值当然不只是它表面上的视觉价值，同时也包含着它的“灵魂”，也就是它所具有的揭示作用和概括作用。

克拉考尔在论述电影画面的揭示功能时，举了很多例子，诸如：它可以“把现实的微小的元素或细胞加以放大”（特写），可以表现“巨大的整体形象”（远景），可以“延展”“转瞬即逝的东西”（慢动作镜头），并可以赋予现实以“特殊形式”（主观画面）等等①。然而，一般地说，这里所说的揭示功能，还多是“外在的”。电影画面还具有一种更重要的揭示功能。

有人说，两个画面的组接可以造成一种新的“质”。这已是人所尽知的道理。可是，所谓“画面组接”，已经涉及到蒙太奇的问题。这里只谈画面本身的揭示作用。

比如说，如果画面上出现了人的眼睛的特写，这当然是“现实的微小的元素”，然而，这种特写画面的揭示功能，决不仅仅限于把人的局部元素予以放大、突出，使我们可以精细入微地观察这种元素；更重要的是，我们可以通过这个被放大的“心灵的窗户”，洞察潜藏在心灵深处的隐秘。

一位电影理论家指出：“电影不是让人思索的，它是让人看的。”对这些话应该作些补充：电影既是让人看的，也是让人思

① 参见《电影的本性——物质现实的复原》中“揭示的功能”一节。

索的。不过，它必须是首先让人看，进而才能引导人去思索。首先让人看，意味着它具有视觉的直观性；所以能引人去思索，正是由于这种揭示作用和艺术概括性。

5. 画面与色彩

一般地说，色彩可以使画面具有更强烈的现实感。这似乎是不言而喻的。因为实际生活中的事物本来就是五彩缤纷的。把色彩丰富的客观现实变成单色（黑白）的影象，当然会使影片的真实感打些折扣。其实，事实并非如此简单。这里至少有两个问题：其一，在电影生产中，或者由于胶片本身的问题，或者由于洗印工艺的缺陷，都可以造成色彩失真的现象，它恰恰会破坏影片的真实感。何况，在一般的技术条件下，彩色影片中色彩的稳定性，也还是个问题，这同样可以导致颜色的失真。其二，即使在工艺技术高度发展的条件下，彩色片中颜色的逼真性可以得到保证，人们也并没有把黑白片看成是落后的、虚假的东西，也并没有感到它是缺乏现实感的。

有人说，彩色影片使电影画面更接近了绘画（特别是油画）的效果。这似乎是有道理的。我们确实从许多彩色片中得到欣赏油画时的美感享受。比如，苏联的某些彩色片，曾经出现过一些描绘俄罗斯自然风光的画面，它们的色调和构图颇有希施金和列维施坦的画风。我们当代电影艺术家们，也愈来愈注意这类彩色画面的构思，像《小花》、《牧马人》等影片中，把江南的山林风光和草原的辽阔景色摄进银幕，有些画面的色调和构图，都堪与油画相媲美。然而，如果说彩色画面可以为影片增加绘画美，那么，它也潜在着一个弱点：导演和摄影师过于迷恋画面的这种效果，企图用彩色画面的绘画美吸引观众的注意，便有可能由于展示画面本身的静态美而影响影片运动的节奏。为强调局部的画

面效果而破坏了影片的总体美，当然是不可取的。

正因为如此，在彩色片大量生产的时候，特别是在影片色彩的美感和现实感可以得到充分保证的时候，如何发挥它的长处，避免它可能出现的弱点，是很有必要的。

巴拉兹在《电影美学》中所强调的却是彩色画面的另一种美学价值。他说：

> 只有当影片中的彩色表现出某些纯粹电影化的东西时，它才具有艺术意义。如果彩色片只想和油画的艺术效果比赛，它必将一败涂地，并且永远只能是绘画这一最伟大最古老的艺术的一个幼稚可笑的模仿者。彩色片之所以能够存在，从艺术上看，仅仅在于动的彩色尚具有一定的表现力和感染力。①

在他看来，彩色画面的审美价值，主要的正是在于“运动的彩色”所具有的表现力和感染力。

其实，我们在前面已经说过，电影画面与绘画在审美方面的不同，首先就在于：后者是静态美，而前者则是动态美。电影画面的审美特性之一，是它的运动感。所谓彩色片的电影化，当然也包含着这样的意思：色彩的运动感。假如影片的导演和摄影师，只是按照希施金的画风拍摄出一个彩色画面，比如早晨的松林之类，他就应该表现出在日出前后那一段时间中松林色彩的瞬息万变。可是，希施金尽管具有处理色调的超人才华，在油画中也无法造成这种色彩的运动感。巴拉兹还列举了另一个例证：“一位画家能够画出一张羞红的面孔，但他决不能画出一张苍白

---

① 巴拉兹〔匈牙利〕：《电影美学》，何力译，中国电影出版社 1978 年版，第 257 页。

的脸由于羞愧而慢慢地变成玫瑰色；他能画出一张苍白的面孔，但他决不可能画出脸色变白这一富有戏剧性的现象。”① 这种色彩的运动感，无疑是构成彩色片运动本性的一种因素。

谈到色彩的表现力和感染力，我们还可以找到很多有趣的例证。比如，在某种特殊题材的彩色片中，突然插入一些黑白片的纪实镜头，它可以使这些画面具有明显的纪实性；在有的影片中，用一般的彩色表现人物的现实经历，用淡彩表现梦境，以造成特有的抒情风格；而用黑白片表现对战争残酷环境的回忆，无疑起着强化气氛的作用……凡此，都可以说明，彩色的运用扩大了电影画面的表现力。

人所尽知，电影画面是电影摄影机拍摄的结果。从这个角度来说，创造电影画面，似乎只是电影导演和摄影师的任务。其实不然。随着电影艺术的发展，剧本早已成为一部影片的基础。在我国电影界，一部电影剧本一般是由作家独立编写的。文学剧本在定稿之后，由导演编写成“分镜头剧本”，然后才进入拍摄过程，在导演的指导下由摄影师把它变成电影画面。在这种情况下，编剧和导演的分工是很明确的。或许正是由于分工的严格，才导致了一种观念：作家把电影剧本仅仅当作一般的“语言艺术”，可以完全用“语言”（文字）去思维、去创作。可是，任何一种艺术样式都有自己特殊的艺术语言（表现手段），它不仅是艺术家反映生活的手段，也决定了艺术家的思维方式。比如，我们通常说：“画家的眼睛，音乐家的耳朵。”这正说明，画家的艺术思维是一种视觉逻辑，而作曲家的艺术思维则是一种听觉逻辑。再如，戏剧是动作的艺术。动作不仅仅是戏剧艺术的表现

---

① 巴拉兹〔匈牙利〕：《电影美学》，何力译，中国电影出版社 1978 年版，第 257 页。

手段，也应该成为艺术家的一种思维方式。用动作的逻辑去思维、去构思、去创作，决不仅仅是对导演和演员的要求。剧作家在创作过程中，如果忘记或抛弃了动作这种特殊的艺术语言，而只是依据一般“文学语言”的思维逻辑，就很难为导演和演员的再创造提供良好的基础。在这方面，剧作家和导演、演员之间常常发生矛盾。我们通常把“动作的逻辑”叫作“舞台感”。那么，发生这种矛盾的原因，往往在于剧作家没有和缺少这种“舞台感”。同样，电影画面作为电影语言的基础，它不仅仅是电影艺术最基本的构成元素，也应该成为电影艺术家（包括导演、摄影师，也包括电影剧作家）的一种思维方式，我们可以称之为“画面的逻辑”或“视觉的逻辑”，也可以叫做“银幕感”。为了使剧本为导演、摄影师的工作提供坚实的基础，电影剧作家同样应该熟悉电影画面的特质，在艺术构思和艺术创作中自觉地把握和运用“画面的逻辑”和“视觉的逻辑”，也就是说，要具有敏锐的“银幕感”。

我们已经谈到了电影在揭示人的内心世界、对社会生活进行艺术概括等等方面的潜力，这里只是从电影画面的特质的角度粗略地讨论了这个问题。其中还涉及到以下两个问题：

其一，电影画面是电影构成的基本元素，是电影语言的基础，从这个意义上来说，它只是“语言”中的“单词”；而构成语言整体，除了单词之外，还要包括句法、语法等等因素。

其二，电影画面只是构成电影艺术的一种元素。除此之外，电影还包含着音乐、戏剧、文学等成分以及它们的特质。在电影艺术的发展进程中，以电影画面为基本元素，逐步从音乐、戏剧、文学中汲取营养，把它们的特质同电影画面的特质融为一体。

对于这些问题，我们将分别予以讨论。

二、音响——另一种构成元素

我们研究电影美学的任何一个问题，都不能只针对早期的无声片，而应该以成千上万部现代和当代电影作为实践依据。人们一谈到这种综合艺术，就会涉及到电影与音乐的关系。音乐确实是构成这种综合艺术的元素之一。可是，所谓电影中的“音乐”元素，往往仅指影片中的配乐、插曲、主题歌之类。在某些有声片中，至少是在某些影片的一些片断中，我们可能听不到配乐和插曲，但很少能找到没有“声音”（各种各样的音响）的例证。当然，“音乐”也可以说是一种“声音”——非自然的声音。自然的声音和非自然的声音，已经进入了银幕；它们不仅仅对画面起着辅助作用，而且已经成为电影艺术的构成元素之一。因此，我们在粗略说明了电影语言的基础——画面——之后，应该进一步讨论构成电影语言的另一种重要元素——音响，研究并掌握它的各种特性，以便能深入理解它在电影艺术中的表现潜能。

1. 音响进入银幕的起点——“伴奏”

从“无声片”的字面含义来说，它当然是没有声音的。不过，这样解释无声片的含义，并不科学。

欧纳斯特·林格伦说过：“众所周知，虽然有声电影系创自1926年，可是想使电影有声的愿望却早在电影本身产生时就有了。”[①] 一般地说，愿望并不就是事实。不过，事实离愿望并不遥远。在电影诞生后不久，为影片配乐的愿望就已经实现了。据

① 林格伦〔英〕:《论电影艺术》,何力等译,中国电影出版社1979年版,第93页。

说，当卢米埃尔兄弟的影片于1896年在英国首次放映时，就有钢琴师临场弹奏流行歌曲。尽管这只是与影片内容无关的伴奏，但“百分之百的无声片”从此就不存在了。在这以后，临场伴奏的乐队逐步扩大，弹奏的乐曲也逐步与电影的内容和气氛相一致。这样的配乐伴奏，既可以看作是对视觉形象本身所具有的情绪内容的“解释”和烘托，也可以看作是对“画面的灵魂”的揭示，它对于增强电影画面的感染力量，当然起着一定的作用。

随着科学技术的发展，在今天的电影生产机构中，已有专业化的电影作曲家，他们作为集体创作中的重要成员，大都能在深刻把握“画面的灵魂”的基础上，为影片谱写专题乐曲（包括主题歌、插曲等），这就能有效地发挥音乐对画面的解释、烘托和揭示的功能。

画面所再现的是视觉可及的客观现实，音乐却是“心灵的直接现实”。就两者的形象本性来说，是直接对立的。然而，人们的视觉和心灵并不是毫不相关的对立物。当我们在欣赏银幕上的画面时，所得到的似乎只是视觉的享受，所获取的似乎也只是对具体的视觉形象的直观感受。可是，就在经历这种视觉感受的时候，总会在心灵深处激起某种反映，在思想、感情和心理情绪上，与“画面的灵魂”发生共鸣。而音乐的作用正在于，它能够通过由音调和旋律创造出“情感的形象”，直接打动人心，直接唤起欣赏者思想、感情和心理情绪上的反应和共鸣。正因为如此，电影中的音乐伴奏如果运用得当，就可以对画面的情感和情绪效果起到重要的辅助作用，如果运用不当，音乐的情绪内容与画面的灵魂并不统一，那么就会对画面应有的效果起到破坏作用。

爱森斯坦把电影音乐的这种功能称之为“解析性”，并由此提出了“听——视对位”的主张，强调音乐主题必须与视觉画面的情绪效果严格对称。他甚至提倡这样一种特殊的工作程序：

先确定音乐的分镜头，再进行画面的分镜头。尽管很多人反对他的理论和实践，但他却遵循这个原则创作出像《亚历山大·涅夫斯基》这样的佳作。在这部影片中，爱森斯坦严格遵循“音画对位”的原则，把画面体系同音乐体系（由著名作曲家普罗柯维耶夫谱写）由始至终地结合在一起。有人称这部佳作为“一部长音阶的交响乐”。

然而，对这种“音画对位”的理论，很多人是绝对否定的。法国的一位音乐家曾经声称：他“绝对反对音乐的注解作用或音画合一的做法”，他的理由是：“电影的根本性质是现实主义，可是音乐却给电影的那些素材……带来一个不真实的元素，这就必然地破坏了客观主义的法则。”[①] 爱森斯坦的同胞和同行普多夫金也认为，在电影中这样运用音乐，是“幼稚的自然主义”，并指出，“在有声电影里面，音乐绝对不能是一种伴奏；它必须保持自己的作用。”他提出了一个与爱森斯坦截然不同的原则：“音画分立”。当然，他所说的“音”并非仅指非自然的音响——音乐，也包括了其他“自然的音响”。普多夫金用自己导演的影片《逃亡者》作为例证，说明了这种“音画分立”的原则。下面是他自己对这部影片第二部中画面体系所作的介绍和分析。

> 在《逃亡者》的第二部分里，画面最先表现的是一个西方国家首都的宽阔街道：温和的警察指挥着华丽的汽车的行驶；一切都井井有条；一种安定的生活有规律地进行着。这个开头场面是安静的，直到高举着旗帜的工人们的示威游行队伍行近的时候，才打破了这个表面的安静。当示威游行队伍到达时，街道上的人们很快地都让开路，游行队伍的行列时刻都在壮大。示威游行

① 见茹伯：《电影注释》，转引自林格伦《论电影艺术》第143—144页。

> 者的精神是坚定的，他们的希望随着他们的前进而增强。我们的注意力转移到警察的布置上，他们把马和摩托车集合起来，他们对示威游行的工人们的干涉迫近了。警察骑着马冲向示威的群众，驱散游行队伍，示威者竭力抵抗，在工人们的旗帜周围斗争进行得最为激烈。在这一场战斗中，警察用了全部力量，有时警察方面占上风，示威者的战斗精神似乎要被压下去了，然后形势又转变过来，示威者又占了优势；最后他们的旗帜被抛到街上的灰土中，在马蹄践踏下成为破布了。警察在逮捕工人们；工人们似乎已完全失败，他们受到镇压后，好像再没有反抗的力量了，斗争的混乱状态结束了。在工人们被打败了这种失望的气氛下，画面上又出现了这个场面开头时那种安静的井然的秩序。工人们已没有战斗意志了。但是出人意料之外，巡官面前突然出现了工人的重新举起来的旗帜，而且在街道的一头一大群人又重新组成了队伍。

按照普多夫金的解释，如果要用音乐给这个画面体系作“伴奏”，音乐家就应该这样设计配乐曲：“在开始时就应该用一种安静的曲调，以适应于有条不紊的交通状况；当示威游行队伍出现的时候，音乐就要改为一种进行曲；当警察布署着要威胁工人们的时候，音乐就要作另一种改变，即采用具有恐怖性质的音乐；当工人和警察冲突起来时——这一刹那对游行示威者来说是悲剧性的——音乐就要随着画面的气氛而逐步地低沉，转变为失望的主题。只有当旗帜重新举起来的时候，音乐才能转变为充满希望的。”普多夫金对音乐的这种设计，基本上符合“音画对位”的原则。如果爱森斯坦导演这部影片，大概可以接受这样的设计，当然也可能对某些局部作些修改。可是，普多夫金却认

为："这种类型的发展只能表现这个场面的表面的情形，而深刻的内涵意义就被忽略了。"他主张音乐和画面应该按照这样的原则结合起来："正象画面是客观地反映了事件一样，音乐则表现了对这件事的主观的认识。"因此，他对影片的音乐提出了如下的要求：

> 我建议作曲家夏波林创作这样的音乐，它的基本情绪主题要从头到尾表现工人的勇敢和对于最后胜利的确信。从开始到结束，音乐必须愈来愈有力……当场面安静地开始的时候，音乐便充满了战斗精神；当游行示威的队伍出现的时候，音乐便把观众一直带到工人们的行列中去。当警察用警棍殴打游行者的时候，观众感受到工人们的激怒，被他们的情绪所感染，自己好像也感觉到受到了警察的脚踢和棒打。当工人们被警察打败的时候，充满了对胜利的坚定信心的音乐增强了。而当工人们再一次地被打败、被驱散时，音乐变得更加有力，更充满了昂扬的对胜利的信心；最后，当工人们高举起他们的旗帜时，音乐便达到了高潮……①

看过这部影片的人都知道，作曲家基本上是按照普多夫金的要求谱曲的。然而，正象普多夫金否定爱森斯坦的原则一样，对于普多夫金这种"音画分立"的主张及其在《逃亡者》中的实践，也有很多异议。比如，克拉考尔就认为："《逃兵》② 的音乐是达不到它的目的的"，因为，"实际上，即使是一个同情共产党的观

① 以上引文均见《论电影的编剧、导演和演员》，中国电影出版社 1980 年版，第 133—135 页。

② 《逃兵》即《逃亡者》——编者。

众也未必能很容易就懂得这个启示。”他指的是：当银幕上出现工人被警察打败的画面时，人们很可能把“昂扬的音乐”，误解为是“表达了暂时的胜利者的感情”①。尽管如此，马尔丹却认为：“普多夫金认为‘音画对立是有声片的第一原则’，此话可作为座右铭。”②

可见，对于电影音乐的两种主张，在电影艺术家中间是众说纷纭，见解不一的。

我觉得，所谓“音画对位”和“音画分立”的主张，实际上并没有本质上的不同。普多夫金自己也认为，他提倡的“音画分立”，“只是我们在有声电影中构成对位法的许多种方法之一而已”。我们不妨把“音画分立”看成是“音画对位”的一种方式。爱森斯坦所主张的是音乐与画面的局部对位，而普多夫金则不主张每个局部的具体对位，而是强调音乐与画面体系的总体对位。前者要求音乐的某些局部应该与画面体系的某些局部直接对位，以发挥电影音乐的解释、烘托和揭示的功能；后者则更重视整部影片的“灵魂”（思想、感情和情绪），要求作曲家根据总体“灵魂”确定音乐的主题，并根据这个主题去谱写乐曲。从这个意义上说，它们不过是两种不同的“对位法”在实践中导致成的两种不同的风格。

任何一种艺术方法和艺术技巧，如果运用不好，都会对作品的总体效果带来相反的作用。有人怀疑爱森斯坦的局部“对位法”，认为它过于机械，容易失之于肤浅。这话是有道理的。其实，如果导演和作曲家简单化地理解“解析性”的含义，只是一般地追求音乐和画面的对位，甚至只是用音乐去图解各个局部

① 克拉考尔〔德〕：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社1981年版，第180页。

② 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社1982年版，第98页。

的画面与段落，那不仅会流于肤浅，也会造成音乐形象的支离破碎，这样的电影音乐自然难以产生应有的艺术效应。承认“解析性”的“音画对位”法可能会出现种种缺陷，并不意味“整体对位”性的“音画分立”法就是十全十美的。如果“整体对位”意味着局部“分立”的话，那么，这种分立就有可能使局部的音乐效果与画面的情绪内涵相互矛盾和分离，它就有可能破坏画面的感染力。著名电影导演让·雷诺阿有一个主张：“如果对话说的是‘我爱你’，那依我看，音乐似乎就应处理成‘我讨厌’。围绕这些字句的一切应由相反的元素所组成，这样才更有效果。”① 这些结论未免失之于绝对化。根据这种主张，把音乐处理成与画面内涵“相反的元素”，固然可以找到很多成功的例证；然而，我们要去寻找失败的例证，也并不困难。在这方面，克拉考尔对《逃亡者》所提出的非议，并不是没有道理。

音乐既然主要是对电影画面具有解释、烘托和揭示的作用，它在电影艺术构成中的地位，就不难确立了。对于电影画面这种最基本的构成元素来说，音乐毕竟是辅助因素。一部影片的思想、感情和心理情绪的内涵，主要寄寓于它的画面体系之中。音乐的作用，只在于解释、烘托和揭示这种内涵。严格地说，离开影片的画面体系，电影音乐本身并不具有独立的价值。一部成功的“电影音乐”，应该是依附于画面体系而存在，它只是为使视觉形象原有的感情、情绪力量能够更快、更强地发挥出来。所谓“更强”，指的是前面谈到的烘托、揭示作用；所谓“更快”，是对视觉和听觉相比较而言。一般地说，人们对其所看到的东西，总会产生某种思想、感情和情绪上的反应，然而，从视觉反应到心灵反应总会有一个过程（尽管这个过程是短暂的）；而音乐却能直接拨动人们的心弦，有它的协助，就可以缩短从视觉到心灵

① 转引自《电影语言》第98页注①。

的反应过程。影片上映时，一个画面，一个场面，在观众眼前只是一闪而过，不像人们在观看一幅绘画时，可以慢慢欣赏，反复玩味，有充分的余地完成从视觉到心灵的反应过程。因此，音乐的这种特殊作用在电影中就显得更为重要。

有人说，好的电影音乐，应该使观众并不意识到它的存在。一位有经验的电影作曲家赫尔曼说过："音乐实际上为观众提供了一系列无意识的支持。它不总是显露的，而且你也不必知道它，但是它却起到了它的作用。"① 林格伦同样认为："音乐好到把观众的注意力都吸引到它本身而忽略了影片是不恰当的；因此有一种流行的说法是：最好的电影音乐是听不见的。"② 这些说法，至少符合音乐在电影艺术构成中的"辅助性"的特质。一旦作曲家忘记了电影音乐的这种特质，它就会对电影画面起到冲击作用，甚至会"喧宾夺主"。当然，所有这些结论，也只是从银幕形象构成的角度来说明电影音乐的地位和审美作用。实践往往比美学原则要复杂得多。事实上，某些好的电影音乐（包括器乐曲、歌曲）已经获得了独立存在的价值。例如：我国作曲家聂耳、冼星海在30、40年代创作的很多电影歌曲，不仅在当时被人们广泛传唱，而且至今仍葆其生命力，其中，像《义勇军进行曲》（影片《风云儿女》的主题歌）甚至被选定为国歌。这些例证虽然可以说明电影音乐在特殊情况下可能离开影片而独立存在，但却不能从根本上否定上述美学原则。即使是这样的电影歌曲，在它们获得独立价值之前，也必须首先在电影形象的总体中起到辅助性的作用。假如不是这样，我们尽管可以称它为优

① 赫尔曼，电影《公民凯恩》的作曲者。这段话转引自《电影艺术》1981年第3期，第32页。

② 林格伦〔英〕：《论电影艺术》，何力等译，中国电影出版社1979年版，第141页。

秀的歌曲，但却不一定是好的电影音乐。影片《风云儿女》的编剧自己后来说过："可以说，《风云儿女》这个电影作品被《义勇军进行曲》这支主题歌给掩盖了。"① 这些话，就是在今天，也很值得我们深思。

2. 电影音乐并非只是"伴奏"

我们在前面所谈到的电影音乐，主要是就其作为电影画面的一种辅助因素——视觉形象的"伴奏"来说的。

可是，影片中的音乐，决非只限于这类伴奏的成分。除此以外，还有"实际的音乐"，或称之为"有声源的音乐"。所谓"实际的"，指的是它实际存在于影片之中；所谓"有声源"，指的是音乐的"声源"来自电影画面之内，至少是来自"画面"曾经暗示过的地方。这种音乐也包含着多种成分，它们在电影艺术的构成总体中，具有不同的审美价值。

其一，音乐——音响背景。

如果我们在银幕上看到一个人在房间里心事重重地踱着步子，他顺手打开了收音机，于是，收音机播出了音乐，他站在那里倾听；接着，画面由远景推为特写，收音机被"推"出了画面，音乐继续响着，我们在画面上看到的只是一张深思冥想的面孔，而人物的脸部表情和音乐的情调是"对位"的。在这种情况下，收音机放出的音乐，和我们在前面谈到的伴奏式的音乐有什么区别呢？仅有的区别似乎只在于：这里的音乐是有声源的，即使"声源"（收音机）被推出了画面，我们仍然知道它的存在。如果当真只有这点区别，两者的审美特性就是基本相同的：都只是对人物的思想、感情和心理情绪起着解释、烘托和揭示的

① 田汉：《影事追怀录》，中国电影出版社1981年版，第44页。

作用。其实并非如此。我们从音乐与画面人物的关系来看，还可以发现两者之间存在着更重要的区别。那种纯伴奏的音乐，只能对观众发生作用，画面中的人物对它并没有任何感觉。可是，这种有声源的音乐，却与片中人物的感情、情绪有着直接的作用，他（或她）不仅听到了，而且，音乐中感情、情绪的内涵，对他（或她）确实发生着影响：他的情绪或者由此而生，或者因它而加强，或者因它而改变……因此，对这样的音乐就不能简单地看作是画面的伴奏，它多少有点像画面本身所展现的自然背景，有如春光明媚的花丛、阴霾欲雨的天空、波涛翻滚的大海，人物置身其中，可以触景生情。如果说这些可视的环境可以构成人物活动的自然背景，那么，这种有声源的音乐，则是一种特殊的背景——音响背景。

当然，我所举的例子只是对“音响背景”的最粗浅的解释。可是，在今天的国产片和舞台演出中，这样运用音乐的例子是不少的。

这类“音响背景”式的电影音乐，在某些影片中，其表现形式要复杂得多。

法国电影导演让·雷诺阿在其早期影片中，就开始运用有声源的音乐，创造鲜明的音响背景，其中的《衣冠禽兽》颇具代表性。这部影片是根据左拉的小说改编拍摄的。它相当真实地描写了法国铁路员工的生活，但却没有摆脱左拉式探讨遗传问题的思想局限。影片的主人公约克由于遗传性的酗酒癖和虐杀狂，走上了杀人犯罪的道路。他恋上了一个已婚的妇女塞弗林，原想帮助她杀死丈夫后一起逃走，但在关键时刻失去了勇气。塞弗林对他失望了。有一天，约克和塞弗林在舞会上相遇之后，一起回到她的家里，他从抽屉里拿出手枪准备杀死她的丈夫。忽然，他们听到楼道上有脚步声，都以为是谋杀对象回来了，于是就躲在门口等待，并相互拥抱藉以增加勇气。当他们发现她丈夫并未回来

时，约克继续抚摸塞弗林，不久引起了虐杀狂的发作，双手捏住了她的咽喉。她挣脱开跑回自己的住室，他追上她，终于把她杀死了。在谋杀事件进行当中，银幕画面转到了跳舞厅，一位中音歌手唱着轻浮的歌曲。当画面转回到塞弗林的房间时，歌声依旧可闻，而且音量未减。这种有声源的音乐声，首先是一种物质环境的象征物，它向我们暗示，这个房间里的谋杀事件是在一种特定的背景下发生的。听到歌声，使我们联想到它的声源，那里正是灯红酒绿，众多的男女在寻欢作乐。把一个谋杀事件放在这样的背景下，就形成了一种特殊的表现力：它只不过是这个花花世界中的一个"偶然事件"，从而大大削减了它原有的严重性。除此，由于雷诺阿在这个场面中对画面与音乐的特殊处理，就产生了另一种更重要的作用。这种有声源的音乐，当然是剧中人物能够听得见的。可是，在影片中，在约克和塞弗林正焦急等待谋杀对象回来的那些画面中，以及约克与塞弗林搏斗并杀害她的那些画面中，音乐和歌声却从画面中消失了。当谋杀事件结束之后，约克处在寂静的房间里时，歌声重又响起来了。这样，音乐声的忽隐忽现，相当有力地揭示了约克的心理状态。依物理学的原理来说，如果约克可以听见舞厅里的歌声，那么，只要歌唱没有结束，他就应该由始至终听得见它。然而，人的听觉并不完全按照物理学的原则行事。在莎士比亚的舞台剧《马克白斯》中，主人公弑君之前，曾经发生过一个奇异的景象：他的视觉和听觉好像是一起失灵了，他所能够看到的只是一把刀：

> 在我面前，我看见的可是一把钢刀，刀柄对着我的手？来，让我抓住你。抓了个空，可是你还在这里。不吉利的东西，你不是个看得见也抓得到的吗？还是，你只是我心里的一把刀，是个狂热不安的头脑所虚构出来的假象？

那把刀当然并不是客观实物，只是他内心浮现的一个幻影。就在马克白斯决定弑君的时候，他的全部注意力都集中于这一罪恶的念头上，于是，整个现实世界似乎都在他的视觉和听觉中消失了，他只能看见这个心造的幻影。在《衣冠禽兽》中，有声源的音乐忽而在约克的听觉中消失，忽而又鸣响起来，同样符合主人公的心理状态。

当然，无声源的伴奏音乐，很难产生这样的效应。

其二，音乐——演出节目。

在影片中，有声源的音乐，有时可以作为影片中的演出节目来运用。

把音乐作为演出节目，最明显的是音乐歌舞片。这种样式出现在有声片初期的欧洲，后来在好莱坞盛行一时，成为美国电影的传统样式之一。有人称这种样式为“综合性的电影歌舞演出”，有人说它是“精彩的娱乐品——甚至是电影化的娱乐品”。在这里，我们不准备讨论这种电影样式的各种特征及其演变，那不是本章的宗旨。在一般的西方音乐歌舞片中，都有一个谈情说爱、争风吃醋的故事，也都有单独的滑稽表演，但影片的重心却是音乐歌舞演出的场面。编导者总是企图把这些东西融合起来，但很少能做得完美无缺。首先，这类影片中既然有一个故事（我们暂且不谈它是否平庸）作为重要的内容，故事本身就必然有自己的逻辑和节奏；而那些接连不断的音乐歌舞演出场面，则常常使故事本身的逻辑和节奏中断。同时，编导者为了使音乐歌舞演出与影片的故事融合起来，总是要在展开故事的时候为这些演出找到理由；比如说，把每次演出的场面都与演出者的命运联系起来，甚至成为决定其命运的一个契机，这样做，又往往使演出本身显得很不自然。还有，从歌舞片演出场面本身来讲，吸引观众的也是演员的舞蹈和滑稽表演等视觉动作，音乐仍然只不过

是一种伴奏的成分，在这种情况下，音乐本身往往被观众忽视了。不过，我在这里所谈到的还只是现象。假如歌舞片中有音乐演出的话，这种演出场面与电影的本性是很难统一的。如前所述，电影画面的特质之一是“运动性”，这种特性要求摄影机本身也应该不断地活动；而拍摄音乐演出的场面，则要求尽量减少摄影机的活动，以免破坏演出场面给观众造成的总体感受。而这样做，恰恰使这类场面成为“舞台化”的东西，它并不符合电影的本性。严格地说，在我国电影中曾经出现的众多演唱“主题歌”的场面，都是值得研究的。比如，在《桃李劫》（袁牧之编剧，应云卫导演）中曾有一个毕业生在教室里唱《毕业歌》（田汉作词，聂耳作曲）的场面。从这支主题歌本身来说，是激情洋溢、具有鼓舞力量的佳作。可是，从电影本性的角度看，对这个演唱场面的处理，实在是没有充分体现出“电影化”的原则。

其三，音乐——电影化的。

我在谈到“音乐背景”式的音乐时，曾经举了一个最粗浅的例子。如果把那个例子作些补充，音乐的作用就迥然不同了。“他”独自在房间里心事重重地踱着步子，偶然打开了收音机，他听到收音机里播放的一支乐曲，他在凝听着，画面变成了他的面部特写；紧接着，在面部特写的画面中溶入了一件往事：他和年轻的妻子正坐在剧场里听音乐会，乐队演奏的正是这支曲子；那时，他们正在初恋之中，双双陶醉在音乐的意境里，享受着初恋的幸福。于是，画面又溶回他的面部特写。我们已经知道，他的妻子刚刚死去……必须声明，我对这个例子所作的补充，同样难免失于粗浅。可是，这个粗浅的例子也可以说明：在这种情况下，音乐已经不是一般的“音响背景”了，它不再是一种偶然出现的音响，而是同他的经历、他与妻子的关系有着更紧密的联系，成为电影画面的重要内涵。在国产片《巴山夜雨》中，主

人公秋石是一位诗人，他的妻子在病危时，把用他的诗谱写的歌曲《蒲公英》教给了女儿。妻子死后，女儿到处寻找父亲，最后偷乘一艘客轮，并在这里与父亲见了面，女孩子唱这首歌就成为父女相认的契机。这样，一首歌曲就成为与人物命运紧密相关的内容。类似的例子还可以举出很多。在美国影片《魂断蓝桥》中，男女主人公罗依和玛拉在地下铁道偶然相遇之后，很快就成为恋人，他们在烛光俱乐部第一次跳舞时，乐队演奏的是苏格兰民歌《一路平安》，他们和着这首迷人的乐曲欢舞，陶醉在爱情的幸福之中。从此，这支有声源的乐曲，就成为纪录他们爱情和幸福的信息。罗依参军出征，玛拉跑到车站时，火车已经开动，一对恋人只有抱憾而别，这时，《一路平安》的乐曲声骤然响起，它似乎把车站的一切噪音都压倒了。音乐在这里正是用它所纪录的特有信息来烘托两个人别离时的伤感之情；这里的音乐声，既可以看作是一种有机的伴奏，也可以看作是发自人物内心的一种信息。战争结束之后，他们在伦敦重逢。当他们在豪华的舞厅里翩翩起舞时，乐队又奏起这支乐曲。罗依在乐曲声中对她说："记得吗？我们到哪儿，这支曲子都跟着我们，今天晚上跟到了这儿。"的确如此，它一直跟随着我们的主人公，一直到悲剧的终点：

> 20年后的罗依，头发已经斑白，面容衰老，穿着上校军服，凄切地站在滑铁卢桥心栏杆旁。他望着手里拿着的"吉祥符"，苍老的两眼闪现出哀怨、悲切和无限眷恋的神情。
>
> 〔画外玛拉的声音〕："我爱过你，别人我谁也没有爱过，以后也不会。这是真话，罗依！我永远也不……"（强烈的苏格兰民歌《一路平安》将玛拉最后的声音淹没。

歌声在夜雾的滑铁卢上空回荡……桥上，孤独地走着苍老的罗依……）

我们所以说这首乐曲是纪录主人公生活场面的信息，原因正在于，我们只要一听见它，在眼前就会浮现出那个充满爱情幸福气氛的画面。在最后这个场面中，音乐对画面的作用决不仅仅是一种伴奏，它已经与画面融为一体，我们似乎是随着乐曲声走进了它的“声源”；不过，在这里，“声源”已经不是那个值得怀念的烛光俱乐部，而是罗依的心灵了。而且，它似乎已为画面中的人物改造过了。如果说，这首乐曲在烛光俱乐部里给人的感受是幽深而甜美的，那么在这个悲剧的终点，它却让我们感到，每个音节都充满了哀怨、忧伤、悲切的情绪。这样的音乐就像化学实验中的某种元素，它具有很大的活性，当它与不同的元素（画面所具有的不同的情绪内涵）化合的时候，就可以产生出不同的结晶体。这样的音乐当然是电影化的。顺便提一下，音乐所以能随着画面的不同内涵改变其感情、情绪的内容，原因在于两点：其一，由于音乐本身的感情，情绪内容是“不确定的”；其二，人们在欣赏音乐时的感受比欣赏其他艺术（如文学、绘画）具有更大的“主观性”。这两点都属于音乐美学的特殊问题了，这里不详细讨论。正是由于音乐本身及音乐欣赏具有这样的特性，就使得电影中音乐与画面融合的路子极为广阔。

在某些以音乐家的生平为题材内容的影片中，音乐也可以成为电影的组成部分。比如，在美国影片《翠堤春晓》（裘里昂·裘维贝导演）中，当约翰·斯特劳斯坐着马车通过维也纳的森林时，他听到了赶车人的口哨声、鸟儿的鸣啭声，于是，名曲《维也纳森林的故事》的旋律回响起来，逐渐成形。在这里，音乐的“声源”同样在于主人公的心灵。在我国故事片《聂耳》中，当主人公望着硝烟弥漫的战火时，画外忽然响起了《义勇

军进行曲》的旋律，以此表现了聂耳酝酿这首名曲的历程，表现了这位作曲家获得创作灵感的环境的基础。在这类特殊题材的影片中，编导者把音乐的创作过程，化为视听融合的电影画面，这种音乐同样是电影化的。

音乐节目的演出，也可以做到真正的电影化。不过，编导者必须把一场演出本身同电影画面体系展开的情境有机联系起来，使它或者成为情节展开的环境背景，或者构成情节发展的有机环节。美国影片《音乐之声》是音乐片中的佼佼者，在影片的最后部分，有一个由特拉普全家当众演唱的场面。在此以前，编导者已经把它纳入情节发展之中了。音乐会的主持者麦克司安排特拉普的七个孩子参加演出，并已列入节目单。在这中间，忽然发生了一个意外的变故：德国占领军勒令特拉普当晚就去帝国海军部报到，特拉普决定带着玛丽亚和孩子们一起逃跑，但被德国军官泽勒发现了。他只有顺水推舟，表示和孩子们一起去参加音乐会。泽勒同意进行这场演出，并声言演出结束后就把他押送到不来梅港基地。于是，音乐会开始，泽勒带着手下人坐在观众席的第一排虎视眈眈地守候着。特拉普、玛丽亚与孩子们一起演唱《多、来、米》，孩子们沉浸在登台演出的喜悦中，而特拉普和玛丽亚却一面演唱、一面观察环境，寻找脱身的机会。这里的演出场面，既是情节展开的环境背景，又是情节发展的有机环节。

以上我们所谈到的只是音乐在电影中的各种表现。除此以外，在电影艺术的构成中还包含着其他音响元素。从某种意义上讲，这些音响元素比音乐显得更为重要。

3. 自然音响：“合一”与“分立”

艺术语言中的任何一种元素，都有其逐步发展完善的过程。在有声片初期，音响进入电影艺术之后，基本上是“音画合一”

的方法：画面上有一只鸟在叫，同时就出现鸟声；画面上某个人在说话，同时就出现说话的声音；一列行驶着的火车出现在画面中，同时就出现火车的轰鸣声……这似乎是自然主义的有声照录。就在这类有声片大受观众欢迎的时候，电影界的有识之士却对“音画合一”的方法产生了怀疑，有人认为这样运用音响并不能给电影增加什么新东西，有人甚至说这是电影的倒退。在今天，人们可以找到很多理由证明这种怀疑是有根据的。但是，历史毕竟是一个合乎规律的发展过程。其实，从无声片的“音响视觉化”到有声片的“音画合一”，并不能说是“倒退”，而是标志着前进道路中的两个阶段，后者至少给电影语言增加了一种元素。而且，由于增添了这种元素，就使得电影艺术真实而全面地反映生活的可能性大大加强了。音响的出现，不仅满足了观众用听觉感受客观世界的审美要求，而且也弥补了电影单靠视觉画面来反映生活的局限性和片面性。从此，电影艺术不再是“聋哑人”的世界了。

当然，简单的“音画合一”，并不是电影艺术家追求的终极目的，它本身也还有很多局限。巴拉兹在《电影美学》中指出：“我们的要求是：有声电影不应当仅仅给无声电影添些声音，使之更加逼真，它应当从一个完全不同的角度来表现现实生活，应当开发出一个全新的人类经验的宝库。”“因为，如果有声片只会讲话，放送音乐和模仿各种声音（这是戏剧几千年来早已做到的事情），那么，即便它在技术上终于达到了完美的顶峰，它也只是一种复制方法而已。但是在艺术里，只有当它发现并展示了我们的眼睛或耳朵迄未看到和听到过的某些东西时，这才算是一桩创举。”① 在同一时期，苏联电影艺术大师普多夫金也提出同样的问题：“我们的第一个问题是：音响的运用能够给电影带

① 巴拉兹〔匈〕:《电影美学》,何力译,中国电影出版社 1978 年版,第 207 页。

来什么新的内容呢？只把音响看作是加强形象的真实性的一种机械发明，是完全错误的……音响在电影中所起的作用比上述这些自然主义的毫无创造性的模仿具有更重大的意义；音响的首要作用是增加电影内容的可能的表现力。”他认为，最简单的“音画合一”在这方面是不能令人满意的[①]。可以看出，普多夫金和许多电影艺术家们一样，都认为音响应该成为电影语言中一个独立的元素，应该在塑造银幕形象的总体任务中起到更大的作用。尽管“音画合一”有它的合理性，严格地说，在这类有声片中，音响基本上还是画面的辅助成分，还不是完全独立的。有人把音响与画面的完美结合，比喻作由两部乐曲组成的“二重奏”。在这样的乐章中，任何一部乐曲本身都不是完整的，只有当它们结合在一起时，才能成为一部完善的曲子[②]。我觉得，这种看法是正确的。

成功地运用艺术语言中任何一种元素，都要有生活规律的依据。“音画合一”的方式是有生活依据的，因此，有人才把它看成是对实际生活的摹拟。但是，在实际生活中，人只有通过自己的耳朵和眼睛才能感觉到它们（物象与声音）的存在。而人的视觉与听觉并不总是“合一”的。有时，我们在和别人谈话时，眼睛看着谈话的对方，耳朵却可能在注意其他地方发出的声音，以至没有听到对方的讲话声；我们在屋子里看书，听觉却可能受到室外种种噪音的干扰。假如同时有很多音响可供我们去听，那么，我们的意志力往往会有一种选择的能力；当意志力集中于某一种音响上时，它就会被突出出来，甚至会压倒其他音响，成为我们听觉的唯一对象。这种种复杂的生理和心理现象，便会打破

① 普多夫金〔苏〕：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社1979年版，第128—129页。

② 林格伦在《论电影艺术》中曾引述这种观点，参见该书第102页。

客观现实中“音画合一”的情况，在我们的感觉中造成“不合一”的状态。电影艺术家们依据这种复杂的现象处理音响与画面的关系，从而开创了所谓“音画分立”的多种方式。与“音画合一”的方式相比，“音画分立”更能够增加电影内容的可能的表现力。

其一，“音画分立”的方式，可以用“音响”有效地解析画面的含义。

雷内·克莱尔在伦敦看了有声片《百老汇情歌》（1929）之后，称赞这部影片：“音响效果使用得很有智慧”。他指出：

> 例如，我们在听到关门声和车辆开走声的同时，银幕上出现了贝茜·勒芙倚窗而立、悲痛欲绝的形象，我们并没有看到对方的离去。这个很短的场面把全部效果集中在演员的脸部，而它在无声片里也许就非得分割成若干个画面了……①

克莱尔认为，这种处理音响因素的好处在于：“我们看到声音在恰当的时刻代替了画面。”②我觉得，除此之外，它还有另一个好处：导演藉助于“音画分立”的方式，省略了在无声片中必须出现的一系列镜头，把观众的注意力集中于展示主人公情感的画面上，而用与画面“分立”的音响解析了人物“悲痛欲绝”的原因。在今天，从很多影片中都可以找到这类成功的例证。日本电影《生死恋》的结尾处，我们看到的是这样一个场面：大宫怀着酷爱夏子的深情来到网球场（这是他们初次相遇的场所），他冒着霏霏细雨，望着空荡荡的球场，内心浮现出和夏子初次在

①② 克莱尔〔法〕：《电影随想录》，木菌、何振淦译，中国电影出版社1981年版，第125页、第126页。

这里打网球的情景。可是，导演并没有让大宫回忆的场面重现。银幕上只展现凄清空旷的网球场，随着画面的展现，由球场一端向另一端的徐缓的摇镜头，同时出现了打网球的砰砰声和夏子那爽朗的声音："对不起！球太高了，球太高了！"这些音响当然是存留在大宫记忆中的信息，它有效地解析了视觉画面的内涵，给这个雨中空旷的球场注入了生命。

在特定情境下，音响本身可以成为某些特定画面的替代物，同时兼具对画面的解析和揭示的功能。

其二，"音画分立"，有助于展示人物的心理活动内容。

前面在说明音乐的作用时，曾引述《衣冠禽兽》中谋杀事件的场面，而且已经说明：当一个人把全部注意力集中于作某件事时，他的意志力可能对听觉起着选择和抑制作用。因此，对外来音响忽隐忽现的处理，就有助于揭示人物特定的心理状态。在这方面，我们还可以举出很多与此不同的处理方式，它们都能取得这样的效果。例如，在希区柯克导演的影片《恐吓》中[①]，女主人公由于自卫杀死了一个男人，凶器是一把刀。对这个年轻的姑娘来说，这件可怕的事成为心灵上的一种重压。之后，她来到家里，听到一个女人在闲扯。当那个饶舌的女人突然说出一个"刀"字时，画面上出现了姑娘面部的特写，此刻，女人的其他话音和别的音响全部消失，只是反复鸣响着那个"刀"字，它仿佛是萦回于姑娘脑际的唯一音响了。这种"音画分立"的画面，有效地展示了姑娘的心理状态。

为了揭示人物隐秘的心理内容，编导者有时甚至借助于现实中并不存在的音响。在弗立兹·朗格导演的美国影片《红街》(1944)中就有这样的例证。在这部影片中，簿记员克利斯迷恋上一个出身低贱的女子，当他知道这个女人只是醉心于他的金钱

① 该片又译为《讹诈》，系希区柯克于1929年导演的第一部有声片——编者。

时，就杀死了她。之后，他又嫁罪于她的男朋友约翰，自己却逍遥法外。他出走到一个遥远的城镇，住在一家便宜的寄宿舍里，但却不能逃脱良心的谴责。夜里，他一个人在房间里，窗外的信号灯忽亮忽暗，于是，屋子里突然响起一个女人的呼声并叫喊约翰的名字，这声音象从房间各个角落里迸发出来。克利斯企图用自己的叫喊声压住它，并堵住耳朵，但却毫无用处，直到他最后打算吊死自己为止①。这种声音并不是现实存在的，声源是克利斯的心灵。也就是说，它是人物在某种精神状态下心造的幻声。

当然，像这种运用音响的方式，在今天的电影中已屡见不鲜了。只要主人公的心境沉浸在惊恐、痛苦、绝望之中时，银幕上就会出现这类音响，它们由弱而强，搅得人头脑发胀，但对于揭示人物隐秘的内心世界却没有多大帮助。我觉得，这种音响方式本身所具有的表现潜力是一回事，人们照猫画虎似地滥用它则是另一回事。由于有人滥用而否定它自身的价值，也是不恰当的。

其三，“音画分立”的方式，可以扩展画面的空间容量。

在话剧艺术中，有所谓明场戏与暗场戏的区别。有时候，剧作者在展现明场戏的同时，用音响把暗场戏的内容暗示出来，从而扩大明场戏的空间容量。比如，田汉的话剧《关汉卿》的第六场明场戏的空间是玉仙楼戏园的后台，开幕时，关汉卿和几个退场的演员在紧张地窥视台上的表演和观众席里的反响。这时，从暗场传来了朱帘秀演唱《窦娥冤》第四折最后一段戏的声音，内中还夹杂着观众席里不时爆发的喝彩声、叫喊声。这样，舞台的空间容量就由戏园后台扩展到舞台和观众厅。一般地说，电影在空间的转换上，要比话剧自由得多。假如要把这场戏搬上银幕，导演就可以通过画面的转换，利用蒙太奇手法把后台、舞台和观众厅里的情景展现出来，用不着音响的暗示。可是，就电影

① 参见林格伦：《论电影艺术》，第103页。

画面本身的空间容量来说，它也要受到银幕框的限制。为了突破这种限制，有时也需要运用音响与画面分立的方式。比如，我们在前面引述的《百老汇情歌》中的例子，即有这种作用。在那个画面中，我们所看到的只是女主人公伫立的空间——房间靠窗的一角，可是关车门声和汽车发动声，却暗示出这个房间以外的空间的存在，它把画面的空间的容量扩展到窗前的街上。在国产片《青春之歌》中，当崔玉秀追随白莉苹跑到她住的房间时，画面上直接展现的空间只是白、崔二人在房内交谈的角落，这时，响起了《松花江上》的歌声，由于在此以前我们已经知道了歌声的来源，因此，我们所感受到的空间便扩展到了银幕画面未展现的发出歌声的另一个房间。

其四，“音画分立”可以因音响形成画面之间时间上的联系感。

在这方面，只举一个例证就可以说明问题。日本电影《人证》中，当八杉恭子应邀出席电视台的演播节目时，银幕上相继出现了展现不同地点人物活动的几幅画面：由电视台演播场转换到曲町警察局的侦破总部，再转到小山田的家里；这几个画面在银幕上一再交替出现，正是用电视台播音员陆续介绍案情的声音把它们联系在一起，使人感到它们是同一时间内在不同地点所进行的活动。

用音响表现不同画面（空间）在时间上的联系性、同一性，已经成为编导者常用的方式。

其五，“音画分立”还可以造成“隐喻”和“象征”的效果。

马尔丹曾经列举很多例证说明音响所具有的这种价值：“例如一个奔跑者的喘气声同火车机车的喷气声相并列（《狂喜》），而另一台机车的喷气声则同开赴前线的士兵们嘈杂声相称（《乌克兰》）；或者是这种机车的喷气声同青少年们在他们建造的铁

路通车典礼上的欢乐声相称（《生路》）；嘎叫的海鸥似乎是在嘲笑那个男孩，因为他钓的鱼已被吃得精光（《城市的节奏》）。”①这种方式可以使音响对画面的涵义具有隐喻作用；实际上，这也是一种象征手法。

为了说明音响的象征效果，人们常引用雷内·克莱尔导演的《百万法郎》为例。在这部影片中，克莱尔在画面中表现几个人物在拚命抢夺一件外套。他们以为那里装着被寻找的彩票。与画面相对称的是橄榄球比赛场上的噪音和哨音。这些外来的音响对人们争夺外套的画面具有明显的象征作用，其效果是嘲讽。同样，如果在画面中展现的是铁路工人被枪杀的情景，而与此对位的若是火车高亢的鸣笛声，那么，这种声音就会象征着被枪杀者向凶手发出的怒吼。在意大利导演维加诺的《太阳仍将升起》（1946）一片中，德国人把一位参加抵抗运动的神父押向刑场，路上挤满了人群，神父念着祷文。这时，银幕上是神父的特写画面，随着他的祈祷，人群里响起了“为我们祈祷”的声音，这声音愈来愈响，就像是由无数群众的心底发出的呼喊声，它似乎是对神父的祷词所作出的回答，又象征着整个受难的民族发出的呼声。在这里，音响与画面的分立造成的象征效果，是十分强烈和深刻的。

这里所阐述的，只是音响作为电影的构成元素所具有的一般功能。随着电影艺术的发展和音响录音设备的进步，在运用这种电影语言方面，已经提供了许多新的经验。70 年代以后，有人甚至尝试着把音响作为比画面更重要的元素（如法国杜拉编导的《印度之歌》等）来运用。但是，总的说来，编导者的探索，也大都未能逾越上述范围。他们仅能在音响所具有的美学价值的范围内，进行一些创造。要搞清这些新探索的美学意义，涉及很

① 马尔丹〔法〕:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社 1982 年版,第 93 页。

多其他课题。这里暂且不谈。

4. 节奏："内在的"与"外在的"

一谈到节奏，人们会首先想到音乐。音乐的基本手段是音调和旋律。所谓节奏，则是由音响的强弱与急缓构成的，它是构成旋律的主干，也是乐曲结构的基本因素。没有节奏，也就不会有真正的音乐。

节奏，也是电影的要素。从这个意义上来说，电影比其他艺术样式更接近于音乐。正因为如此，莱昂·摩西纳克有一句名言："是节奏，不然就是死亡。"

所谓影片的节奏，包含着两种因素：每个画面本身的节奏和整部影片的节奏。摩西纳克在谈到这两种因素时指出：

> 第一种因素以情绪为代表。情绪在叙事影片中需要通过剧本的题材来培养，在电影诗中需要通过视觉主题来得到满足。而情绪本身则要依靠演出才能表现和展开……这是一种内在的节奏。
>
> 其次，决定形象价值的第二种节奏是影片本身的节奏，它是一种外在的节奏。
>
> 节奏不仅存在于画面本身之中，而且存在于画面的连续之中。因此，电影表现力的最重要的部分是外在的节奏。①

① 转引自岩崎昶：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社1963年版，第78页。

她在这里谈到“画面”——“节奏”——“情绪”的逻辑关系，实际上是继承了杰尔曼·杜拉克的观点[①]。这位女电影理论家是“纯电影”的倡导人之一。她认为：“应当在纯视觉里去寻找情绪”，“运动只凭它的节奏和发展就能创造情绪。”[②] 对所谓“纯电影”的片面性，我们在后面还要讨论。在这里，只就画面与节奏的关系作些补充说明。

应该指出，杜拉克和摩西纳克的理论是建立在无声片的实践基础之上的。因此，它们只强调视觉画面本身，认为单靠画面就可以产生节奏。后来有人称这种节奏为“视觉的节奏”或“可见的音乐”。确实，在无声片中，当电影语言只有一种单一的因素时，这种“内部节奏”确实已经存在了。

当然，如果认为画面的节奏完全取决于它的动作内容，那就不够全面。苏联电影导演吉甘说得好：“如果只是从发展着的动作中去寻找，那么一切看来都十分简单：动态的场面——追逐、赛马、战斗、舞蹈等等——用快速的、紧张的速度来处理。抒情的戏剧性心理场面则用慢速度。”他反对这样简单地理解视觉节奏，并指出：“一场任何内容的戏都可以从导演方面处理成不同性质的速度和节奏”，要达到这样的效果则可以通过演员的表演、场面调度、拍摄方法等等因素来实现：

> 让我们从A·杜甫仁科的影片《米丘林》中选一场戏为例。在表现学者的妻子逝世那一系列悲伤的镜头以后，出现了一个米丘林从秋天的树林里穿过的镜头。
>
> 这个富于戏剧性的镜头，看来，仿佛可以通过符合

① 杰尔曼·杜拉克(1882—1942)，法国先锋派电影女导演，电影理论家——编者。

② 转引自亨利·阿杰尔：《电影美学概述》，第8页。

人物情感的缓慢的、沉重的节奏来处理。然而，导演从创造一个强烈的、情绪上的飞扬这一任务出发找到了另一种处理：一切都是以快速移动摄影拍摄下来的。树干不断地在前景中闪过，遮住了主人公。树干移动的速度越来越快，光秃的秋天的树枝和灌木林的镜头越来越迅速地闪过，这就造成了这个场面的极富于动态的紧张性，鲜明地揭示出它的内在的内容。①

画面本身的节奏来自画面的运动性。如前所述，画面的运动性不仅仅在于物体（画面中的）自身的运动，也来自摄影机的运动——移动摄影和变焦距镜头等等。移动摄影可以使活动物体的背景产生一种运动感，加快画面本身的节奏。推拉镜头也可以使静止不动的物体产生运动感，从而改变画面本身原有的节奏。贝拉·巴拉兹在分析《战舰波将金号》中水兵与军官搏斗的那个场面时指出，摄影机拍摄角度的变化也可以改变画面本身的节奏②。除此以外，使用慢动作镜头，可以大大改变动作内容原有的节奏。画面定格处理也可以达到同类效果。这些方法，对我们的电影导演来说，已经不是什么新问题了。

音响（音乐与噪音）成为电影艺术的构成元素之后，大大增加了画面内在节奏的表现力：或者加强它，或者改变它。

爱森斯坦按照他的“对位法”设计的音乐，与画面本身的内在节奏是对称的，当然可以使视觉节奏与音响节奏合而为一。普多夫金按照他的“分立”法要求作曲家谱写乐曲，认为音响

① 吉甘〔苏〕：《论导演剧本》，李溪桥译，中国电影出版社 1979 年版，第 108—109 页。

② 巴拉兹〔匈〕：《电影美学》，何力译，电影出版社 1978 年版，第 97—98 页。

节奏也可以揭示出画面潜蕴的旋律。对此不再多谈。这里着重谈谈其他音响——噪音。

噪音也可以构成音响节奏。普多夫金在拍摄《逃亡者》时，亲自去造船厂实录下沉重的铁锤声、在不同平面上工作着的气压钻孔机的声音、打铆钉的声音、汽笛声以及铁链落地时逐渐增强的哗啦啦的响声，等等。他把这些自然音响当作谱曲用的音符，通过特殊的处理造成音响节奏。当然，在影片中，这种音响节奏必须和画面的视觉节奏进行不同方式的组合，才能具有真正的艺术价值。为了说明这个问题，我想简括分析一下美国影片《相见恨晚》中的两个画面。

例证之一是：劳拉和亚历克相爱之后，陷入了深重的矛盾之中，她一个人坐在火车车厢的角落里，痛苦、羞愧和喜悦、幸福的感情在内心激烈地冲突着。火车行驶时发出的强烈的噪音，给这个静态的画面造成了一种纷乱、紧张的节奏。无疑，这种音响节奏正是劳拉内心动作的外现。慢慢地，她想起了和亚历克相聚时的情景；此刻，她的内心动作变化了，音响节奏也发生了变化：火车的噪音逐渐变弱后，为欢乐的华尔兹乐曲声所代替。在这里，从表面上看，画面中的内容是静态的；然而，在静态的画面中却有一种潜在的节奏——内心动作的节奏，它变化的幅度远远超出了表面的视觉节奏。导演正是藉助富于变化的音响节奏，将这种潜在的内心动作外现出来，造成一种特殊的情绪效果。

例证之二，劳拉和亚历克终于分手了。劳拉在极度痛苦之中想走安娜·卡列尼娜的道路——卧轨自杀。她走进车站，这时，正有一列特别快车驶来。摄影机从低角度拍摄出劳拉的特写镜头。为了使她的内心动作得到有力的外现，导演让光影和音响一起发挥作用：特别快车的灯光迅速掠过她的面部，列车的噪音震耳欲聋。很快，劳拉改变了自杀的念头，心情逐渐平静下来；这时，摄影机逐渐回到正常的角度，与画面相对称的是，光影和音

响都消失了。我们可以看到，在这里，画面中人物动作的内容，节奏变化幅度并不大，而音响节奏的巨变却有力地外现了画面中人物内心冲突的节奏。

上面所谈到的只是画面本身的节奏，也就是摩西纳克所说的“内部的节奏”。这种节奏是由视觉节奏与音响节奏有机结合构成的。

除此以外，摩西纳克还谈到另一种“外部的节奏”，它产生于画面的连续之中。很明显，这正是整部影片的节奏。

认真地说，一部影片的节奏，也是由画面与音响有机结合构成的；它既产生于画面的连续、组合之中，也产生于音响的连续、组合之中。也就是说，影片“外部的节奏”，也是视觉节奏和音响节奏辩证统一的产物。

普多夫金认为：“电影具有双重的节奏——声音的节奏和形象的节奏，因此，它便提供了若干特殊的表现方法，懂得并善于运用这些表现方法，乃是解决有声电影问题的最重要条件之一。”[①] 他指出，电影导演的重要工作之一，就是确定影片的节奏，并有效地把它表现出来。

吉甘指出，导演构思的重要内容是确立影片“速度节奏的总谱”，他认为，导演不能孤立地处理每场、每个画面的节奏，必须把它们纳入到节奏总谱中去，把它们作为总体构思中的有机部分：

> 然而决定一场戏的速度和节奏，这并不是局部的任务。否则就不可能产生合理的、预先设计好的影片的速度节奏。制定出合适的总谱，便为正确地安排每一场戏提供了基础。[②]

---

① 普多夫金〔苏〕：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社1980年版，第200页。

② 吉甘〔苏〕：《论导演剧本》，李溪桥译，中国电影出版社1979年版，第108页。

这些看法，无疑都是正确的。

不过，如果进一步探讨影片节奏及其表现方法，我们就会涉及到本章以外的论题了。

摩西纳克说得好："剪辑影片，不外乎就是赋予电影以节奏感。"马尔丹从不同的角度得出同样的结论：蒙太奇能够"创造节奏"。我们并不认为剪辑和蒙太奇的任务只在于创造节奏。可是，这毕竟是它们的重要性能之一。正因为如此，我们要深入讨论影片"外部的节奏"，就要涉及到影片的剪辑、蒙太奇等等问题。如果我们要进一步研究整部影片的视觉节奏和音响节奏，就要对画面蒙太奇、声音蒙太奇等等加以分析。关于这些，后面将用专章进行探讨。

林格伦说过："回顾我们走过的路，我们发现电影的两大主要元素——画面与音响——已经足够说明电影手段的本质了。电影这种手段就是使用被拍摄下来的活动的视觉形象片断和被纪录下来的音响片段，这两种片断能按照任何对头脑有意义的次序装配起来。"[①] 如果事情真的如此简单的话，本章就可以到此结束了。按照这种观点去理解"电影艺术的构成"，我们只能是在"纯电影"的理论上原地踏步。可是，我们并不赞成"纯电影"的理论。

"纯电影"的倡导人之一谢尔曼·杜拉克说过："把不是电影所固有的一切因素全部剥掉；从人们对运动和视觉节奏的认识中去寻求电影的真正的精华；这就是目前正在黎明曙光中显现出来的新的美学。"她主张"剥掉的"一切因素中，首当其冲的是文学和戏剧。岩崎昶在说明这种"纯电影理论"在实践中的反

---

① 林格伦〔英〕：《论电影艺术》，何力等译，中国电影出版社 1989 年版，第 110 页。

映时指出："戏剧的要素和文学的要素从电影中被驱逐出去了；故事情节也不要了；演员、演技和导演，都被看作是障碍。而表现在银幕上的只是那些真正属于电影的要素和纯视觉的变化。"他认为，这种倾向的实质在于："完全脱离了精神内容，而陷入纯感觉的形式。"① 其实，剥掉戏剧的要素和文学的要素，不仅会损伤影片的内容，也会使其形式受到伤害的。

在我们看来，电影是一种多元素的综合艺术，其构成，决不仅只是画面和音响元素。事实上，自电影问世到其愈益完善而被人们公认为是一门新兴的"第七艺术"，它一直汲取、融汇着——乃至可以说——包含了戏剧的因素和文学的因素。当然，这两种因素也都被电影化了。

三、电影中的戏剧因素

1. 两种截然对立的观点

电影与戏剧的关系，要比它与摄影、绘画以及音乐的关系复杂得多。无论是过去还是现在，一涉及到这个问题，就会出现各种不同的看法，引起无休止的争论。在这中间，我们至少可以看到两种截然对立的观点。

一种观点是，强调电影与戏剧的"近亲性"。比如，早在无声片时期，有人就把电影称为"电影剧"。如果我们把这种说法看作是一种历史的遗迹，那就完全错了。直到 70 年代，英国的戏剧理论家马丁·艾思林还把电影看作是"戏剧演出形式"之

① 岩崎昶〔日〕：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社 1963 年版，第 79—80 页。

一，他认为：舞台剧与电影、电视剧、广播剧乃是四种不同的“戏剧形式”，“在其中每一种戏剧形式中，复杂的技巧虽有差别，但这种差别只不过是一种基本的戏剧技巧稍加改变而已。”[1] 苏联的一位电影理论家说过这样的话：“在电影和戏剧中，各种艺术的综合都含有同一个主导因素，这就是戏剧。当然，这并不是指作为一种文学体裁的戏剧，而是指广义的戏剧，亦即通过在观众面前直接完成的动作，通过在观众面前展开的矛盾、冲突和事件而再现生活的一种艺术。”[2] 这就是说，电影不仅与戏剧有密切关系，而且“戏剧因素”还是电影艺术构成总体中的“主导因素”。

另一种观点是，强调两者的殊异性和相互排斥性。这种观点几乎是与“电影剧”的说法同时出现的。“第七艺术宣言”的作者意大利人卡努杜说过：文学和戏剧的古老传统沉重地压在电影的头上，他认为，“首先应该消除的错误就是让电影从属于戏剧的错误。这是一种旷日持久的错误……”[3] 雷纳·克莱尔说过：“舞台向银幕或者银幕向舞台借来的一切东西，都足以使两者脱离它们原来道路。”[4] 这些观点，在当代也有继承者。比如，在西方电影界，“非戏剧化”的呼声压倒了对电影与戏剧的关系的探讨。而且，这种呼声已经在我国电影界产生了反响。强调电影去掉“戏剧的拐棍”并与戏剧“离婚”，就是这种反响的具体表现。

不过，这两种观点的截然对立，只是表面现象。如果深入研

---

① 马丁·艾思林〔英〕：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社 1981 年版，第 74 页。

② 引自《电影艺术译丛》，中国电影出版社 1963 年第 5 辑，第 35 页。

③ 转引自亨利·阿杰尔：《电影美学概述》，第 4 页。

④ 克莱尔〔法〕：《电影随想录》，木菌、何振淦译，中国电影出版社 1981 年版，第 146 页。

究各自的具体内容，就会发现，它们在异中有同，在对立中又有统一。

我们暂且不去深究“离婚”的主张是否正确（在后面会讨论的），仅就这种说法本身来看，有两点是很明确的：其一，要“离婚”得有一个前提——它们确实“结过婚”。两个根本不存在婚姻关系，没有在一起生活过的人，就无从谈起“离婚”。其二，即使真的“离婚”了，那只意味着从法律上解除了夫妻关系，彼此可以不再承担夫妻的义务；但人们仍然无法抹杀它们实际存在过的关系，甚至也不能消除这种关系为双方留下的烙印。用“夫妻关系”比喻两种艺术样式的联系，似乎有些不伦不类。然而，我们如果从历史的发展过程中研究两者的关系，就会看到，上述比喻多少有点道理。

在欧洲，戏剧已有两千多年的历史，而电影的年龄还不到一个世纪。萨杜尔把截止到50年代的电影史划分为六个时期，即：1. 发明时期；2. 先驱者奠基时期；3. 电影已确实成为一种艺术而且处于巩固的大企业地位的时期；4. 无声片时期；5. 从有声片开始到第二次大战爆发时期；6. 第二次大战期间及战后年代时期。他所说的第三个时期，指的是从1908年到第一次世界大战结束。在这期间，经过技术上的发明和发展，经过先驱者的奠基和探索，电影已经成为一种独立的艺术样式。认真研究这一时期中电影是怎样成为一种独立艺术样式的，或者说，它是藉助于什么成为一种艺术的，这对于探讨电影与戏剧的关系，是重要的，也是必要的。

此前，年轻的电影曾发生过危机——就像萨杜尔叙述的那样：

> 1907年到1908年这段时期，很多人都认为电影将趋向灭亡。许多电影院因为没有顾客，都陆续倒闭了。

这种不景气一部分是由于影片主题的贫乏所引起。

当电影开始描写心理、复杂的情节和一些来自历史和戏剧中的题材时，它还不知道怎样叙述故事。电影全部情节在十分钟内用拙劣的方法和原始电影语言表现出来。当时曾有人这样写过："极端模仿的风格更加深观众对新片的厌倦。他们对那些把乳母、跛子以及宪兵混杂在一起的追逐片；对那些表现伯爵夫人结婚、丢失孩子、投河自杀，被满脸胡子的萨伏依人救起，十八年后又从衣服的标记上认出了自己的女儿，诸如此类的闹剧，已不感兴趣了。

当时的电影又缺乏想象力。电影剧本是由默默无闻的文人、失业的新闻记者、落伍的演员、或者不出名的政论家写的，报酬极其菲薄。这些人在模仿有名的主题时，当然免不了要极力求助于舞台上的戏剧。为了从不景气的情况中摆脱出来，为了把那些比光顾巡回电影院的观众更有钱的人吸引到电影院里来，电影就必须在戏剧和文学方面去寻找高尚的主题。①

在这种背景下，欧洲有些国家出现了"艺术影片"。在法国，电影界开始请著名作家编写剧本，并雇用法兰西喜剧院的话剧演员参加拍片，甚至把喜剧院的古典戏剧搬上银幕。在意大利，故事片开始盛行，文学家和剧作家参加编剧，著名的戏剧演员参加演出，莎士比亚的名剧《罗密欧与朱丽叶》、《李尔王》、《马克白斯》以及小仲马的《茶花女》等名剧先后搬上银幕；1914 年，由剧作家参加编剧的巨片《卡比利亚》（帕斯特隆导

① 《电影艺术史》，第 58—59 页。

演）在意大利诞生，被称为“电影史上划时代的作品”。[①] 霍华德·劳逊在谈到美国电影的时候指出：“在1908年—1914年间，美国制片方法的决定性改变却主要应归功于在意大利和法国出现的‘艺术电影’。”他认为，这种改变是从法国片《伊丽莎白女王》（1912）在美国上映成功引起的。最有代表性的是《异种婚姻》。这部影片是根据贝拉斯特的同名舞台剧拍摄的；导演是地密尔，他本人也写过剧本并做过舞台监督。劳逊指出：“这部影片的更大的意义却在于它开始了美国电影的戏剧化倾向。新的电影艺术在好莱坞和在欧洲一样地转向了戏剧。”[②] 当然，为美国电影艺术奠定基础的是格里菲斯，他是最重电影化的电影艺术家。主张“离婚”的人都可以从他的理论和实践中找到依据。然而，他本人也当过话剧演员，写过舞台剧本；他的电影艺术创作也从戏剧中汲取了营养。他在1915年拍摄的影片《一个国家的诞生》，不仅以“优美的画面和卓绝的剪辑技巧”使“观众大为惊异”，而且充满了“戏剧性动作”[③]。

至于我国最著名的电影编剧、导演，像洪深、欧阳予倩、田汉、夏衍、阳翰笙、蔡楚生、史东山、卜万苍、袁牧之、应云卫、郑君里等，大多数都是从话剧转到电影界的，其中有不少人则是“双肩挑”的艺术家。这些艺术家们大都重视电影与戏剧的共同性和近亲性。这里只摘引几位艺术家的观点：

> 电影和戏剧有许多共同的地方，我们现有的许多电影导演是从话剧方面来的，不少演员也是“两栖”的。

---

① 参见《电影艺术史》，第8章、第10章。

② 劳逊〔美〕：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1978年版，第395、397页。

③ 参见《电影艺术史》，第104页。

> 电影和戏剧一样需要戏剧性和人物性格的鲜明性，头绪也不能太繁琐。但是从电影编剧来说，与其说是电影和戏剧相近，不如说是和小说相近，从编剧角度来说，电影编剧和舞台编剧所可以用的手法就不尽相同……①

> 戏剧和电影的表现工具的性能有其基本相同之点，因此，在它们的表现方法上也有基本相同之点。但到底这两种艺术的表现工具的性能只是基本相同而不是完全相同，因此在表现方法上也不完全相同。②

这两位老剧作家、艺术家的观点，在我国是有代表性的。就我国早期的故事片看，一般都具有丰富的戏剧因素，大都注重戏剧性，这是一个显著的特点。

当然，承认电影与戏剧的"近亲性"是一回事，混淆两种艺术的界限、甚至否定电影艺术的独立性则是另一回事。主张电影不应"从属于"戏剧，这是完全正确的。因为任何一种艺术都不应该"从属于"其他艺术。然而，如果要说舞台和银幕根本不能互相"借用"（或曰"吸取"、"借鉴"）一些东西，那就未必正确。因为这种观点，既不符合电影艺术的历史，也不符合戏剧艺术的历史。实践证明，在探讨电影和戏剧的关系时，如果只求"同"不存"异"，或者相反，都是对电影艺术的发展没有好处的。

我觉得，真正值得重视的问题，并不在于是重同还是重异这类结论，而是在于实事求是地研究这样一些具体问题：如果说电

---

① 夏衍：《写电影剧本的几个问题》，中国电影出版社 1980 年版，第 7 页。

② 史东山：《电影艺术在表现形式上的几个特点》，中国电影出版社 1958 年版，第 18 页。

影确实从戏剧吸取了一些东西，那么，它所吸取的究竟是什么？在电影艺术中是否包含着一些戏剧的因素？这些因素究竟是电影艺术的“重压”，还是已经成为电影艺术构成的成分？如果答案是肯定的，它们又是怎样被“电影化”了的？从另一方面说，倘电影应该与戏剧“离婚”的话，要“离”的又是什么？

本章试图对这些问题进行一般性的讨论，并为后面几章要探讨的具体问题开路。

2. 电影从戏剧中吸取了什么？

霍华德·劳逊最重视电影与戏剧的共同性，他把“戏剧的剧作理论与技巧”和“电影的剧作理论与技巧”合为一部著作，置前者为上卷，后者为下卷，决非偶然。如果把上、下卷中“剧本的结构”和“剧本的组成”两部分对照研究，我们就会发现，各章的题目是基本一致的。在他看来，“电影的结构和技巧，反映了戏剧形式的历史演变过程中的一个新阶段。”正是基于这种看法，他认为，在电影发展的某个阶段，“基本上是采用戏剧的形式”，是戏剧为电影“提供一种结构的形式。”

我这样概括劳逊对电影与戏剧的关系的看法，当然是把该书的内容简化到了极限程度。劳逊在讨论电影剧作和戏剧剧作的规律和技巧时，都不乏精辟的见解；而且，他在重视两者的共同性时，也没有忽视它们的差异性。可是，熟悉电影和戏剧的人都知道，从“结构的形式”这个角度来考虑两者的近亲性和共同性，是很容易被事实否定掉的。我们从“结构”这个概念的最一般的含义来说，电影和戏剧有着带有根本性的差异。戏剧的结构原则和方式，是受舞台的特定时空制约的；我们一般称适合于舞台时空特性的诸种条件为“舞台化”。戏剧由其舞台时空特性而形成的结构原则和结构方式，是“舞台化”的重要表现。对电影

艺术说来，“舞台化”正是戏剧给它造成的一个“重压”。在这方面，电影艺术当然应该摆脱这个重压，走自己的路。不过，在这里，我们暂且不去讨论时空与结构的问题。

那么，电影究竟从戏剧中吸取了什么呢？

在近几年间关于电影美学的论争中，我们看到这样一种说法：“在我们的一些电影工作者当中，一想到电影，一谈到电影，就离不开‘戏’、‘戏剧矛盾’、‘戏剧冲突’、‘戏剧情节’这些东西。似乎一旦没有了戏剧这根拐棍，电影就寸步难行。因此，写剧本的就拚命‘找戏’，导演就全力以赴地‘拍戏’，演员就努力地‘演戏’。结果是什么呢？那就是我们拍出来的往往都是‘戏’，而不是那种自然逼真地、生动朴实地反映现实生活的电影。”① 如果说，我们的某些影片确实存在着不够“自然逼真”、显得“虚假”的倾向，那么，把这种倾向归罪于一个“戏”字，结论似乎是过于简单了。问题的关键在于：这里所说的“戏”，究竟指的是什么？如果它指的是“舞台化”，那么，对电影说来，它并不是“拐棍”，而是一种异己的重压。对此，前面已经说过了。不过，人们一般并不是这样理解“戏”这个概念的。实际上，人们一谈到电影，特别是故事片，总是会把“有戏”或“没戏”作为评价标准之一。不仅“一些电影工作者”是如此，广大观众也是如此。在这里，“戏”乃是一个约定俗成的概念，它的基本含义并非是“舞台化”，而是“戏剧性”一词的通俗的说法。所谓“戏剧性”，不仅是戏剧艺术的一个中心问题，也是电影艺术的重要问题。别林斯基在他著名的论著《诗歌的分类和分科》中曾经说过：“长篇史诗中包含有戏剧”，“当戏剧因素渗入到叙事作品的时候，叙事的作品不但丝毫也不丧失其优点，并且还因此而大有裨益。”他认为，被戏剧因素所

① 引自《电影艺术》，1979年第3期。

渗透的叙事作品的一个卓越例子，是果戈里的中篇小说《塔拉斯·布尔巴》。而美国作家库柏的小说《拓荒者》之所以成为一部成功之作，“除了归因于作者的伟大创作天才之外，还应该归因于深刻的戏剧因素，这种戏剧因素，透露在字里行间，犹如阳光穿透棱状水晶体一样……”① 读过这两部小说，我们就会感到别林斯基的论断是十分精确的。别林斯基在这里谈到的使小说“大有裨益”的“戏剧因素”，当然不是指“舞台化”，而是指“戏剧性”。我认为，如果这样的“戏剧因素”渗入到影片之中，也会使它“因此而大有裨益”的。这不仅仅是逻辑推理，而且是已经被创作实践所证明了的真理。

不过，在讨论这个问题时，需要指出一点：必须正确地理解“戏剧性”的含义。因为，“戏剧性”作为一个审美范畴的概念，每个人都可能对它作出自己的解释。这里至少有一个界限：真正的戏剧性和虚假的戏剧性。在戏剧界，有人认为只有那些表现激烈的外部冲突、情节离奇曲折的剧目，才是最富有戏剧性的；有人则与此相反，认为这些只不过是表面的戏剧性。所有的编剧、导演都是追求“戏剧性”的，但他们都有不同的风格和不同的特色。莎士比亚不同于易卜生，后者也不同于奥尼尔；在我国，曹禺、田汉、夏衍也很不相同。在曹禺的剧作中，《雷雨》也不同于《北京人》。但是，这些作家和作品都是十分讲求戏剧性的。如果说，追求“戏剧性”会导致造作、虚假，那只能是由对“戏剧性”的误解所造成的，这类“戏剧性的赝品”，不只为电影艺术所不取，也是戏剧艺术所不容的。事实是，电影不仅需要戏剧性，而且这种戏剧因素已经同电影语言的主要元素（音、画）融合在一起，成为电影的构成因素之一。

---

① 别林斯基〔俄〕：《别林斯基选集》第3卷，满涛译，上海译文出版社1980年版，第23、31页。

首先，“戏剧性”的基础是动作。

戏剧是动作的艺术。戏剧的这种特质是由演员的表演艺术决定的。戏剧，是一种综合艺术。在这种综合艺术的多种成分中，居于中心地位的乃是演员的表演艺术。它是舞台形象塑造的直接完成者。而演员塑造舞台形象的基本手段是动作。当然，这里谈到的动作是一个含义广泛的概念，它包括了外部形体动作、语言动作（对话、独白、旁白）、“静止”动作等等成分。所谓“戏剧语言”，正是由这些成分构成的。

所谓“戏剧性”，当然也涉及到很多复杂的问题。可是，动作，却是戏剧性的根基。这并不是新鲜的问题，它是很多美学家、戏剧理论家从戏剧实践中总结出来的一条规律，是经得住检验的。

早在戏剧的童年时期，亚里士多德就已经通过对史诗与戏剧的对比，得出了这个结论：“悲剧是对于一桩严肃、完整、有相当广度的事件的摹拟；它的媒介是语言，……它的方式是用动作来表达，而不是用叙述。”① 在希腊悲剧的发展过程中，正是逐步减少用歌队叙述事件的成分，而增加人物直观动作的成分；也就是说，用动作逐步取代了叙述。德国 19 世纪的理论家奥·威·史雷格尔在解析“戏剧性”的含义时说：“什么是戏剧性？在许多人看来，这个问题似乎很容易回答：在戏剧里，作者不以自己的身分说话，而把各种各样交谈的人物引上场来。”他认为这种通常的看法并没有触及到“戏剧性”的实质，是不正确的。他指出：人物的对话，只是戏剧形式的“最初的外在基础”，只有当对话成为人物之间“互相较量”、“互相影响”并“断然决

① 亚里士多德：《诗学》，罗念生译，引自《文艺理论译丛》1958 年第 2 期。

定他们的相互关系”的时候，才是有戏剧性的[①]。而这样的对话，就是动作。俄国的美学家别林斯基说得更明确：“戏剧性不在于对话，而在于对话者彼此的生动的动作。”[②] 我国已故的文艺评论家侯金镜也持同样的观点：

> “戏”是怎么回事？剧作家自己比我要内行得多，……不过有一些老生常谈还是有用的。把人物性格用明确洗练的舞台动作（性格的动作性）表现出来，就产生了区别于其他文学形式的“戏”的因素（人物在台上一再剖白自己和互相介绍之后，再一齐来充当扮演故事的工具，这怎么也不是“戏”）。[③]

在今天，对于话剧导演和演员来说，很少有人再否认动作的重要性了。可是，对于写舞台剧本的作家说来，并不是都能接受这种观点的。由于剧作者不重视动作，往往造成编剧与导演、演员之间的矛盾，而且使某些剧目缺少引人的戏剧性。这种情况是有目共睹的。

那么，在电影艺术中，是否需要动作这个“戏剧性”的根基？

如前所述，画面是构成电影语言的基本元素，它的重要特质之一是运动性；而画面的运动性则包括画面内部的运动、摄影机的运动和变焦距镜头等。如果我们深入分析“画面内部运动”就会发现，这里正涉及到戏剧动作的各种成分。

---

① 史雷格尔：《戏剧艺术与文学教程》，引自《古典文艺理论译丛》第 11 册，第 229—230 页。

② 《古典文艺理论译丛》第 3 册。

③ 侯金镜：《论剧作》，中国戏剧出版社版，第 132 页。

视觉动作。这是指可以让观众直接看得见的物体的活动，它是构成电影运动性特质的最基本的因素。如果我们承认电影的主要对象是人，那么，所谓“视觉动作”，当然主要也是指人的动作——外部动作（形体动作）。在整个无声片时期，构成画面内部运动的主要因素，正是这种外部动作。在卓别林的无声喜剧片中，这位喜剧艺术大师，正是借助于丰富的、优美而滑稽的外部动作，创造了一个流浪汉的形象，倾倒了观众。另一位英国电影艺术家希区柯克，在50年代初回答记者访问时还提出：“我认为追赶是电影手段的最高表现”。所谓“追赶”，不过是一种大幅度的、持续不断的外部动作。克拉考尔把“最上乘的电影的题材”分为三类：一是“追赶”，二是“舞蹈”，三是“发生中的活动”。（均见《电影的本性——物质现实的复原》）在电影题材内容日益复杂化的今天，我们当然可以把这种说法看作是浅薄的、幼稚的。然而，事实终究是事实。至少在无声片中，这类题材是屡见不鲜的。在进入有声片时期以后，构成画面本身的动作的因素，愈来愈丰富了。然而，这类可见的外部动作，仍然是重要的因素之一，是不可缺少的。在所谓“生活流”和“意识流”的影片中，尽管在结构和技巧上都有别于一般的现实主义作品，但是，它们仍然无法排斥这类视觉动作。

对话——语言动作。早在无声片时期，编导者已经认识到，不能让观众听见人物说话的内容，是一件遗憾的事。对白片的诞生，不仅彻底弥补了这种遗憾，而且为表现人物隐秘、复杂的内心活动提供了条件。从这个角度来说，语言融入了银幕，是电影的一大进步。然而，最初的对白片，恰恰是从戏剧艺术获取了营养的。

戏剧，特别是话剧，不管外部动作多么重要，但构成剧本主体内容的恰恰是台词（对话、独白、旁白）。戏剧中的台词，不同于一般文学语言的地方，恰恰在于它的动作性。霍华德·劳逊说得好：在戏剧中，“说话也是动作的一种形式，抽象的或谈谈

一般的感受或想法的对话是没有戏剧性的。话语描绘了或表现了动作，才有价值。由话语所表现的动作可能是回想的或潜在的——也可能动作伴随话语而来。但对所说的话的唯一考验是看它是否具体，有无实际的冲击力，能否使人紧张。”因此，他认为：“一小段对话，一场或整个一出戏都牵涉到具有不具有动作性的问题。”[①] 劳逊对戏剧中对话的特质的看法，基本正确。但是，需要作一点补充。要使对话成为动作，“有无实际的冲击力，能否使人紧张”，固然是重要的标准，但却不是唯一的标准。严格地说，对话的“冲击力”，是在说话双方处于矛盾对立状态时产生的；当彼此处于“非矛盾”的、和谐的状态时，他们不会在话语中“冲击”对方，只是彼此倾诉思想、愿望、感情，这样的对话会有实际的影响力，也可以构成一种动作，无疑，在“对白片”中，对话当然应该具有这样的特质。因此，我认为，影片中的对话和戏剧中的台词一样，应该有别于一般的文学语言，应该是动作的一种成分。分析中外优秀的故事片，都可以看到对话的这种特质。

在“对白片”刚刚出现的时候，曾经存在一种普遍性的倾向：大量的对话冲击了电影的视觉形象。有人称之为“舞台剧的电影化”，是“开倒车”[②]。在今天，某些国产片仍然存在这种倾向。或许正因如此，有些同志就把对话看成是对视觉形象有害的东西。其实，并非如此。第一，即使我们承认对话是电影构成的一种因素，编剧和导演能不能正确地使用这种因素，也还是一个有待解决的实践问题。如果对话过多，而对话本身又缺少动作性，那并不是“对话”本身的过错。这样的对话，在戏剧中也

---

① 劳逊〔美〕：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1978年版，第217、214页。

② 林格伦〔英〕：《论电影艺术》，何力等译，中国电影出版社1979年版，第95页。

是应该被否定的。第二，对话的多与少，并不能作为评价影片优劣的标准。众所周知，苏联影片《伟大的公民》可以说是对话最多的，可是，它不仅具有戏剧性，在电影化方面也是上乘之作。

静止动作。在戏剧中又叫做“停顿”、“沉默”。它不仅是导演处理舞台节奏的一种方式，也是在剧作中揭示人物内心活动的一种手段。电影与戏剧在这方面的“近亲性”，为许多电影美学家所注意。

有人说：“沉默是黄金”。这句话既适用于戏剧，也适用于电影。把“停顿”、“沉默”作为动作的一种成分，始于戏剧。早在电影没有诞生之前，在戏剧中就有了无数运用这种成分的成功例证；其中也包括契诃夫的某些剧作。曹禺说过：“停顿”是“契诃夫的表现手法之一”，“所谓含蓄、诗意和潜台词，都包含在契诃夫式的停顿中。”[①] 今天，电影的编剧和导演已经在大量、普遍地运用这种表现手段了。而且，与戏剧相比，电影在运用“停顿”方面又有不可比拟的优越性。第一，在舞台上，当演员在“停顿”时，他与观众的距离不可能发生变化，观众对其细微的面部表情变化也难于看得很精确；而电影却可以运用特写镜头把演员的表情精细入微地再现出来，产生话剧难于达到的效果。第二，在电影中，导演在出现“停顿”的特写镜头时，可以藉助于音乐、音响、画外音等等手段，把人物的心理活动内容揭示得更加明确、更有感染力量。

我认为，停顿的最初使用权属于戏剧，而运用这种手段并能最大程度地发挥其潜力的，则是电影。

在这里，我简括说明了电影从戏剧中吸取的动作性表现的各种因素。除此之外，音响也可以构成一种动作。在戏剧和电影中

① 曹禺：《读剧一得》，见《论剧作》第115页。

都可以找到这样的例证。在电影中，如果一个应征参战的士兵正在同心爱的姑娘告别，她那缠绵、悲切的感情使他不忍离去；这时，突然响起的紧急集合的军号声，就会象一道必得执行的命令，推动他立即启程。尽管没有表现吹号者的视觉形象及其动作，这号声仍然是构成动作的因素。这样的例子，我们在说明音响作用的章节中已经分析过了。我在《论戏剧性》一书中曾经以奥尼尔的舞台剧《琼斯皇》为例，说明音响（剧中的鼓声）也可以构成戏剧动作[①]。不过，奥尼尔在写这部剧作时已是本世纪20年代，他是否从电影中获取了灵感，尚不得而知。我们也没有必要对发明权属谁进行考据。不管怎么说，这种成分在电影和戏剧中的功能是具有共同性的。

当然，我们不能把“动作”看成是纯外部的东西。我们所说的动作的内涵，是作为一种艺术样式的语言——表现手段而言的。它当然不同于生活中的动作。在戏剧中，任何一种动作，都应该是人物内心世界活动的外现。语言动作是这样，静止动作是这样，可见的外部动作也是这样。音响，如果不同人物的内心活动联系起来，不能成为人物内心活动的触发力或推动力，也就不能成为动作的成分。戏剧动作的这种特质，也适用于电影艺术。我们可以承认电影更重于“视觉动作”，也可以承认希区柯克关于“追赶”是“电影手段最高表现”的说法。可是，假如“追赶”只是纯外部的东西，编导者不能赋予追赶者和被追赶者以丰富、复杂的内心活动，这种表现手段就可能流为“最低表现”，它的戏剧性也只能是表面的、微弱的了。在某些影片中，让一对恋人你追我赶的画面已经成为不可缺少的“调料”了；导演对这类充满视觉动作的画面，用“慢镜头”、电子琴音乐伴奏等等方式予以美化，正是银幕形象塑造无力的一种表现。承认

① 参见《论戏剧性》，北京大学出版社1981年版，第95—96页。

这类画面具有戏剧性的人，大概是不多的。观众已经对这类老套子画面感到厌恶了。戏剧性在于“内心”矛盾冲突，只有当各种动作成分成为人物内心的外现方式时，我们才能够获得真正的戏剧性。这个原则，在重视觉形象的电影艺术中，也不例外。

其次，“戏剧性”的中心是“戏剧情境”。

“情境”，既是一个具体的创作问题，又是一个重要的美学范畴。黑格尔在讨论有关“艺术美”的问题时，是沿着这样的逻辑顺序进行论述的：“一般世界情况”——“情境”——“动作（情节）”。他所说的“一般世界情况”指的是某一特定历史时期政治、经济、文化的一般情况，我们通常称之为“时代背景”。所谓“情境”，也就是一般世界情况的“具体化”，是它的“特殊性相”。在他看来，情境乃是“一种机缘，使个别人物现出他们是怎样的人物，现为有定性的形象。”他告诉我们：

> 艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。①

在这里，黑格尔是把情境作为各种艺术样式共有的构成因素，还没有涉及到戏剧和电影等等特殊的艺术样式。但是，他已经把这个概念作为一个美学范畴进行说明了。

我们不妨再谈谈戏剧。早在黑格尔的《美学》问世之前，狄德罗已经从戏剧艺术的角度探讨“情境”的问题了。朱光潜先生在介绍狄德罗的美学思想时指出：“在拿严肃剧与传统剧种作对比时，狄德罗指出悲剧写的是‘具有个性的人物’，喜剧写

① 黑格尔〔德〕：《美学》第1卷，朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第228、252、254页。

的是‘代表类型的人物’，而严肃剧所写的则是‘情境’。这是一个新的看法。……并且明确指出，‘人物性格要取决于情境’，所以情境比人物性格更重要。”① 狄德罗还认为，所谓“情境”，主要是由“家庭关系、职业关系和友敌关系等等形成的”。他明确指出：“应该成为作品基础的就是情境”。（为了压缩引文的篇幅，我才摘录了朱光潜先生的综合叙述，并没有照引原文。）由此也可以看出，这位启蒙运动时期的美学家，已经把“情境”作为戏剧艺术的中心问题了。俄国的伟大诗人、剧作家普希金也说过：“在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”② 不过，情境决不仅仅对剧作家才有重要的意义。斯坦尼斯拉夫斯基在引述普希金的这段话时说：“我再补充一句，我们的智慧所要求于戏剧演员的，也完完全全是这个东西，所不同的是，对剧作家算是假定的情境的，对于我们演员说来却已经是现成的——规定的情境了。”③

我们所说的“情境”，指的是人物所处的具体的环境，所面临的情况和关系。这样的情境，在戏剧艺术中具有十分重要的作用。

首先，它是使剧中人物产生特有动作从而显示自己本来面目的机缘。在戏剧艺术中，揭示人物性格的基本手段是其自身的动作。可是，在实际生活中，人们并不是在任何情况下都会充分表现自己的。丹纳在《艺术哲学》中说过：“某个伟大而坚强的性格，由于没有机会或者没有刺激的因素，往往默默无闻，无所表现。——倘若克伦威尔不遇到英国革命，很可能在家庭里和地方

① 朱光潜主编：《西方美学史》上册，第263页。“严肃剧”是狄德罗提出的第三种戏剧体裁，也就是我们所说的“正剧”。

②③ 斯坦尼斯拉夫斯基〔俄〕：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，史敏徒译，中国电影出版社1981年版，第2卷，第72页。

上继续过他四十岁以前的生活，做一个经营农庄的地主，市内的法官，严厉的清教徒，照管他的牲口，饲料，孩子，关切自己的信仰……另一方面，某个庸俗懦弱，经不起大风浪的性格，尽可应付普通的生活。……”① 戏剧艺术要在有限的时间和空间内，使各种人物迅速、充分地展现其性格，就必须为他们提供有力的“机缘”——情境。有人讲，舞台是一个测定人类行为的实验室，而测定的方法，就是把人放在各种各样的情境中，以检验他（或她）会有什么行为，从而显露自己的性格。因此，可以这样说，戏剧艺术所要回答的基本问题就是：假如有这样一个情境，人物会怎么做？从这个角度看，没有情境就没有戏剧的结论，是基本正确的。

谈到“戏剧性”，它当然与情境有紧密的联系。我们通常这样评论一个剧本和一场演出：这个情境是有戏剧性的，那个情境没有戏剧性。那么，情境是否具有戏剧性的标准又是什么呢？

我国已故的戏剧理论家顾仲彝说过：“戏剧性的戏剧情境必然使观众产生期待”。这里所说的“期待”，指的正是“悬念”。戏剧需要情境，而情境是否具有戏剧性，重要标准又要看它是否能产生悬念。因此，有人又作出这样的结论：“没有悬念就没有戏剧”。

当然，即使我们同意这样的结论，也需要做一点补充。没有悬念的情境，自然是不会有戏剧性的。可是，并非任何悬念都具有真正的戏剧性。要讨论这样的问题，就需要对构成悬念的内容和方式进行深入分析。我们在这里只是把情境作为一种艺术的构成因素来讨论，因此，对与此有关的其他问题，可以暂时搁置一旁。

那么，电影艺术是否需要戏剧性的情境呢？

---

① 丹纳〔法〕：《艺术哲学》，德雷译，人民文学出版社 1963 年版，第 396 页。

我国在30、40年代上演的优秀故事片《马路天使》、《十字街头》、《一江春水向东流》、《八千里路云和月》等等，都具有吸引人的力量。50、60年代，我国电影界总结了自己的创作经验和中国观众的欣赏习惯，提出了评价影片好坏的标准，重要的标准之一就是：要有一个吸引人的“好故事”。所谓“好故事”，有内容上的要求，也有艺术上的要求。以后者来说，故事要能够为影片的情节提供基础，具有真正的艺术吸引力，它必须包含着戏剧性的情境。这样的情境，不仅能产生有力的悬念，有可能蕴含具有生动性和丰富性的情节，同时，也为性格的自我展现提供条件。无论是上述那些30、40年代的优秀影片，还是建国以后成功的故事片，像《枯木逢春》、《舞台姐妹》等等，都是如此。

假如说，强调“好故事”是我国电影界为了适应群众的欣赏习惯，并不一定就是电影艺术具有普遍性的原则；那么，我们还可以列举出美国、欧洲、苏联的很多优秀影片作为补充例证。在欧美各国40、50年代诞生的一大批故事片，以及苏联在这一时期拍摄的一系列艺术片，也都是包含着这样的戏剧情境的。苏联电影理论家弗雷里赫在其著作中曾经说过：“任何一部电影剧本和影片的情节都是以戏剧性情境（或情境的总合）的展开为基础的”，“艺术家的天才就在于能够识别包含有戏剧与情节可能性的情境。”[①] 这部著作出版于60年代，这些话当然包含着对苏联电影实践经验的总结。

不过，也许有人会认为，所有上述这些结论都是属于“正统”的；或者只能适用于某一类型的故事片——某些戏剧化的电影。在那些否定故事性的现代派的影片中，戏剧性情境是没有价值的。要介绍各种各样的现代派电影的特征，是一项复杂的任

---

① 弗雷里赫〔苏〕：《银幕的剧作》，杨纳译，中国电影出版社1979年版，第92、110页。

务。不过，要说明这类影片是否完全抛弃了情境，只引出一位代表性人物的论点就可以了。让·爱浦斯坦是一位出生于华沙的法国导演，他特别反对在电影中表现故事。有人把他看作是现代派电影的先驱。他认为，电影中可以“没有故事……只有一些情境，没头没尾；没有开始，没有中段，没有结束……人们可以从任何角度去观察这些情境”。[①] 姑且不谈“没有故事”的说法是否科学，也可以不去深究这种“没头没尾”的说法究竟是什么意思；有一点是明确的：他也承认自己的影片中需要“情境”。

当然，在电影和戏剧中，无论是构成情境的方式，还是处理情境的方法，都有明显的不同；在不同类型、不同风格的影片中，情境的构成方式和处理方法也是各具特色的。这里只是在一般的意义上讨论这个问题，因此，可以把它们暂时搁置起来，留待后面进行讨论。

再次，“戏剧性”的一个重要问题是“戏剧冲突”。

法国戏剧理论家布伦退尔在电影刚刚诞生的时候，曾经给戏剧下了一条定义：“没有冲突就没有戏剧”。英国的戏剧理论家阿契尔列举出一些没有冲突的戏剧场面作为论据，试图否定布伦退尔的结论。可是，霍华德·劳逊却又否定了阿契尔的观点，他在阐述布伦退尔理论的基础上，重新提出“冲突律”的主张。“冲突”是否为戏剧艺术的本质？是不是可以把戏剧性归之于冲突？对这些问题向来是看法不一的。在我国戏剧界，一向是重视戏剧冲突的。“没有冲突就没有戏剧”，几乎是我们公认的一条定律。

应该说明，我并不赞成把戏剧的本性仅仅视之为冲突，也不同意把冲突看成是“戏剧性”唯一的内涵。而且，我更反对把“冲突”绝对化、狭隘化的倾向。不表现“人与人之间的对立冲

---

① 转引自《电影艺术》1980年第11期，第58页。

突”的戏，可能是很有戏剧性的；反之，把这种冲突表现得十分尖锐、激烈的戏，也可能是缺少戏剧性的。这种种情况确实存在着。这都需要做具体分析，并应该从戏剧美学角度进行实事求是的阐述。

但是，无论如何，戏剧冲突是关系到“戏剧性”的一个重要问题。这个结论是很难否定的。

在做出这个结论的时候，必须作三点说明：其一，这里所说的冲突，包含着人与人之间的冲突、人的内心冲突和人与环境的冲突。其二，真正的戏剧冲突，既不是两种观念的论争，也不是两种或多种社会力量抗争的图解，而是通过直观动作再现于观众面前的外在和内在矛盾的发展过程。其三，构成和展开戏剧冲突的方式是多种多样的，它既可以围绕某一事件的过程集中、完整地发展，也可以是多种矛盾关系此起彼伏、时断时续地展开；它既可以表现为矛盾双方正面交锋，也可以用其他方式予以表现；它既可以表现为矛盾双方针锋相对地激烈对抗，也可以表现为“非对抗”的形式——“抵触”。在戏剧艺术中，这些不同的冲突方式都不乏成功的实例。

我所以要作这些说明，原因在于：试图把“冲突”排斥于银幕之外的各种观点，大都是在简单化、狭隘化地理解冲突的含义之上立论的。

比如，有人说：“我国影片的一些通病就是依靠滔滔不绝的台词开展戏剧冲突和交代戏剧情节，人物的语言长而乏味、令人生厌。”这是主张电影和戏剧“离婚”的理由之一。可是，我觉得，戏剧艺术本身也应该和这种“通病”脱离关系。因为，“依靠滔滔不绝的台词开展戏剧冲突”的“通病”首先是和“戏剧性”背道而驰的。

前几年，在《电影艺术》（1979 年第 3 期）上曾经读到一篇文章，《论电影语言的现代化》。文中对“电影语言”的问题

提出不少有价值的见解。可是，在谈到“戏剧冲突”问题时，某些论断却值得商榷：

> 发展到70年代，可以说许多电影都找到了自己独特的叙述方式，基本上摆脱了戏剧冲突律的影响，而走上了更加电影化的道路。根据我们所见到的一些资料来看，例如法国和意大利影片《马代因事件》《Z》《一个警察局长的自白》这三部所谓“政治电影”，都不是依照戏剧冲突的概念发展情节的。它们打破了用几场戏来结构一个故事的旧框子，而是从头到尾采用“纪实”手法，使影片带有很强的纪录风格，仿佛我们看到的不是一个虚构故事，而是某个真实的政治事件的如实纪录。再如美国影片《鸽子号》，这部影片描写的是一个乘坐游艇周游世界的小伙子，在航行中与一个年青姑娘发生了爱情，经过困难和波折，终于完成了航行的故事……影片很象一篇散文故事。最近上映的日本影片《望乡》，也同样没有贯串始终的戏剧冲突，而是以女记者的采访和阿崎婆的回忆，展示了阿崎婆为代表的南洋姐的悲惨命运，在结构方式上提供了一个电影化的例子。

我所以占用很多篇幅摘引这篇文章中的论述，是因为它提出的问题颇有代表性和启示性。

我不想多谈《马代因事件》《Z》《一个警察局长的自白》等“政治电影”，因为，它们所包含的戏剧冲突的成分是一目了然的。是的，在这些影片中，有很多地方并不是两种敌对势力的面对面交锋，而是通过对立行动线的并行发展，表现他们的暗中较量。如果认为这就不是戏剧冲突，只能说是对这一概念的误

解。影片《望乡》是否具有“贯串始终的戏剧冲突”，也需要认真分析。我认为，它是有的。不过，正是由于影片采用采访与回忆的形式，就使得这条冲突线以时断时续的方式呈现出来。退一步讲，我们从最狭隘的意义上去理解“贯串始终”这四个字，同意上述引文中的结论，也无法否认它有冲突。顺便说一句，没有“贯串始终的戏剧冲突”的舞台剧也是不少的。《陈毅市长》就是一例。象《鸽子号》这类影片，确实是很“电影化”的。说它像“一篇散文故事”，也是确切的。但是，它也并非没有冲突。所谓“经过困难和波折”，其中就包含着矛盾和冲突了。不过，这是一场特殊的冲突——人与自然环境的冲突。“戏剧性”并不排斥这类冲突。

以上从“动作”、“情境”、“冲突”等不同角度说明了“戏剧性”的内涵。而电影艺术正是从这些角度吸取了戏剧因素，并和其他综合因素融为一体。在这中间，最重要和基本的是戏剧动作。情境和冲突都是建立在这个根基之上的。情境为它提供条件，冲突靠它得到直观生动的体现。这些基本原理在不同流派、不同风格的影片中，其表现方式虽有不同，但却都是适用的。详细讨论这些戏剧因素在电影艺术中的存在方式和表现方式，以及在不同风格、流派的影片中的变异性，那将是本书第二章的任务。

3. 电影走着自己的路

我们在前面已经提出了“舞台化”的概念。在简括讨论了“戏剧性”这个概念的内涵之后，就会明白：“戏剧性”和“舞台化”决不是一回事。明确这两个概念的区别，对正确对待电影与戏剧的关系，是很必要的。

如前所述，“舞台化”是指把生活素材剪裁得适合舞台演出

的东西，其中包含着舞台框框的要求和舞台假定性的要求。正是这些要求构成了戏剧反映社会生活的特殊方式。因此，如果要求影片“舞台化”，就会当真把它变成“装在盒子里的舞台剧”，那就意味着电影特有形式的丧失。

人们在谈到电影和戏剧的区别时，常常以一个人人尽知的常识作为出发点。这就是：两者虽然都把演员的表演艺术作为综合成分之一，可是，在戏剧中，演员是在舞台上当着观众的面进行表演；在电影中，演员（故事片中的扮演者、纪录片中的真人）却是在摄影机面前进行表演，观众所看到的只是摄影机拍摄下来的影象。正是这个人所皆知的常识，引申出两种艺术形式的一系列无法调和的区别。

其一，在戏剧中，由于演员在舞台上当着观众的面进行表演，这就可以使演员同观众直接交流，而电影演员却不能获得这样的交流。在戏剧获得这种优越性的同时，它的局限性也就产生了。演员表演的场所是舞台，而舞台的空间是固定的。戏剧艺术家们只能在这个固定不变的空间中，为演员的动作创造出各种不同的环境。由布景创造的环境，不管是写实的，还是写意的，都只能是假的。戏剧艺术家不管有多大本领，都无法把真实的环境搬到舞台上去。有人曾经尝试过，让演员到真实的环境中（如工厂的车间）去演出，但却失败了。因为，这样一来，真实的环境和演员的表演显得极不协调。可是，在电影中，摄影机却有一种自由转移和出神入化的本领。它可以在导演的指挥下把演员带到实景现场，把演员的动作连同其真实的背景一起摄入画面。当然，要这样做也并非事事如意。在某种情况下，也可以让演员在人工搭制的布景中进行表演，即使在这样的环境中，摄影机也可以发挥它巧夺天工的魔力，掩盖布景中人工的痕迹，产生乱真的效果。例如，北京电影制片厂在拍摄故事片《骆驼祥子》时，因无法把北京的街头还原为几十年前的旧貌，便在拍摄场地中搭

制了一堂布景。我们去参观这堂布景时可以发现，街头的牌楼是相互脱节的两部分，店铺只是门面，里面是空的。可是，摄影机却能弥补这些缺陷。我们在银幕上所看到的，简直就是几十年前北京街道的旧貌重现。这种效果在舞台上是无论如何也难以达到的。这些正说明了一个道理：戏剧舞台上的环境是假定性的；而银幕上的环境却是逼真的。戏剧艺术在环境的逼真性上无法与电影抗衡。同时，如果电影艺术要追求舞台艺术的假定性，那也会使自己丧失应有的活力。这个原理不仅表现在布景上，也表现在道具、细节上；甚至也决定了两种表演艺术的区别。

其二，也是最重要的：戏剧舞台的框子，决定了它特有的空间的容量；而摄影机的性能，却使得电影艺术的空间容量变得无限。正像有人说过的那样，在戏剧中，演员活动的空间只是一个几十平方米的舞台；而在电影中，演员活动的空间却是整个世界。尽管戏剧舞台的空间也可以变换，但可能性毕竟是很小的，如果变换过于频繁，就会给演出造成困难。同时，戏剧艺术不仅要求空间的高度集中，也要求时间上的更大程度的集中。此外，由于舞台条件的限制，戏剧在时间处理上形成了这样的特点：大幕打开以后，人物在特定场景中的动作开始了之后，就要延续发展下去。在一个场面、甚至一场（或一幕）戏中，人物动作延续的时间同观众欣赏戏剧的时间应该是同一的。如果要改变两者的同一性，就只有中断人物的动作，或关上大幕，或作暗转处理。可是，在电影中，时间的变换，却可以藉助于镜头组接（各种蒙太奇手法）获得极大的自由，它既可以很方便地使时间倒转，又可以在短暂的画面转换时，无限扩大时间的容量。这就涉及到两种不同艺术样式的结构方式问题。在戏剧中，所谓“结构”，归根到底，就是在舞台时间与空间所允许的范围内组织动作。由于舞台的极大局限性，在话剧史的一个阶段中，曾经出现过所谓“三一律”的结构法规。后来，剧作家们感到它的

束缚太大，经过持续斗争，逐步突破了这条法规；把一出戏的时间容量由24小时扩展到30小时，再扩展到几天、几十天、几年甚至更长；同时，把一出戏的场景由一个扩大到几个；再往后，又出现了多场景的结构方式，一出戏可以多到十几个、几十个场景（如前几年上演的话剧《原子与爱情》，就是如此)。这样，当然可以使时间的处理获得更多一些自由，也可以扩大空间的容量。然而，就一场戏、一幕戏的时空来说，问题的实质，仍然没有改变。很明显，这样的限制，在电影中是基本不存在的。

不过，我们在这里谈到的戏剧，主要还是针对话剧而言。应该指出，中国戏曲艺术在时间和空间的容量上，在处理时间与空间的自由性上，都比话剧优越得多。例如，像在越剧《梁山伯与祝英台》中那样，男女主人公只是在空旷的舞台上走几个圆场，就表现出十几里地的空间变换，他们一会儿在河边，一会儿步过小桥，一会儿又进入村庄，一会儿又走出村庄，一会儿又走进寺庙……这里只是藉助于台词和演员的虚拟动作，表现出空间的变换。再如京剧《伍子胥》，演员在舞台上仅表演了20分钟，就表现了整整一个夜晚的时间流逝：一夜苦想，须发皆白。在这里，时间的超自然流逝，同样是借助人物的唱词和具有象征性的更声得以实现的。鉴于戏曲艺术时空容量的无限性和处理时空的自由性，有人认为电影的结构方式更接近于戏曲。不过，这个结论只有片面的正确性。电影与戏曲有一个明显的区别，后者的这些优越性藉助于舞台的假定性和动作的虚拟性而获得，而前者在这方面的优越性，却要建立在逼真性（环境与动作）的基础之上，它是藉助于摄影机的性能和画面组接（蒙太奇）的特性获得的。如果说两者之间有什么共同性，那只有一点：异途同归。

电影艺术在结构方式上的这种特性，既不是什么新创造，也不是新发现的理论。早在无声片时期，已经有人指明了这个原理。被岩崎昶称为“世界上最早的电影理论家”的明斯特贝格，

在 1916 年就曾经说过：

> 莱因哈特[1]的旋转舞台使戏剧爱好者大为惊奇，因为它能使舞台场面以前所未有的速度发生变化。但是，如果拿它和电影中最普通的一个变化相比，那就会发现这种变化该是多么缓慢，景物又是多么简陋……而且，场面变换不仅能够使观众经常看到新的地方，还能够使它们同时看到好几处地方。场面是可以加以组织的……这对电影来说已经是毫不困难的事。[2]

实际上，这里所谈的是电影艺术特殊的叙事方法，是它独特的结构方式。可以说，从这里开始，电影已经离开戏剧进而走上了自己的路。

戏剧艺术的本性，要求时间和空间的高度集中，最后则表现为场面和场景的集中。电影则与此相反，它以场景的流动性和自由变幻为己所长。假如一部影片中场面过于集中，人们就会把它叫做“戏剧化的电影”。一般地说，这是对电影的一个贬词。事实上，问题并不是这样简单。假如把场景的流动性和自由变换看成是电影特殊的叙事方法，这是正确的。可是，要把场景的多与少作为评价影片优劣的标准，那就会失之片面了。张骏祥曾经把场景过多看作是国产片的弊病，认为它是造成影片冗长的原因之一。他指出：“谁都知道，在场景更换的限制上，电影比舞台剧享有更大的自由。电影编剧不受舞台布景条件的限制，不需要把人物活动紧压在几幕几景之中。电影观众也自然地要求看到人物在更广阔的背景中活动，而不是局限在舞台的镜框之内。但是这

① 麦克斯·莱因哈特（1873—1943），德国表现主义舞台导演——编者。

② 转引自岩崎昶：《电影的理论》，第 24 页。

种空间的自由，可惜常常被误解为电影编剧可以海阔天空、漫无边际地信笔而书，从而大事铺张，造成场景的浩繁现象。”① 他把某些国产片与比较好的苏联影片进行了比较，提供了一些值得深思的材料。其中，国产片：《渡江侦察记》——场景数202，《哈森与加米拉》——场景数128，《淮上人家》——场景数113；苏联片：《列宁在十月》——场景数59，《乡村女教师》——场景数46，《马克辛的青年时代》——场景数38……当然，我们也不能得出另一种结论：场景少的影片就一定比场景浩繁的更好。可是，我们从这些材料中却可以看到另一个道理：人们决不能说，《哈森与加米拉》就一定比《乡村女教师》更电影化。说得清楚些，场景多、变换频繁的影片并不一定就符合电影化的要求。

电影与戏剧的界限即所谓“电影化”，还包含着别的内容。

其三，美国的乔治·布鲁斯东说过这样一些耐人寻味的话：“有些根据莎士比亚的戏剧改编的影片，未能成功地使舞台的固定空间适应电影的空间，往往显得既呆板又饶舌”。这句话道出了舞台剧改编成电影后的通病。问题在于，究竟怎样理解“使舞台的固定空间适应电影的空间”这个改编原则。它是不是说，影片的改编者一定要把舞台剧中仅有的几个、十几个场景增加到几十个、上百个？问题当然不是这样简单。事实上，构成“电影化”的物质条件既然是电影摄影机的性能，那么，这种性能不仅表现在可以无限地变换场景、以及扩大场景容量方面，即使在舞台“固定空间”的范围内，也可以大显身手。在奥立弗根据同名舞台剧《哈姆雷特》改编的影片（又译为《王子复仇记》）中，导演确实想到用摄影机的性能扩展场景的容量，在银

① 张骏祥：《关于电影的特殊表现手段》，中国电影出版社1981年版，第43—44页。

幕上出现了海的背景，但这个画面并不成功。他能够“成功地使舞台的固定空间适应电影的空间”，主要是借助于摄影机的性能，从不同的视角，运用不同的镜头，把舞台剧在“固定空间”中展开的动作，转换为电影所需要的视觉逻辑。比如，在舞台剧中，主人公念每段独白时，都是在“固定空间”中与观众保持固定的距离、固定的角度。而在影片中，独白变成了画外音，距离和角度不断变化，从而构成了与舞台剧迥然不同的电影“造句法”。

不过，举出这部影片作为依据，似乎是无力的。因为，有很多人常常把它作为不够“电影化”的例证。而改编舞台剧，特别是改编像莎士比亚这样的艺术巨匠的作品，不可能不受到原剧的束缚。

最有力的例证是美国影片《十二怒汉》①。这部影片除了开头部分选择了法庭里陪审员席以及法庭大厅的场景之外，人物的动作一直固定在“陪审员室”这个空间之中。从场景的固定性和单一性来看，很象一个独幕的舞台剧。而且，在拍摄过程中，导演并没有让摄影机离开这个固定空间，只是让它在这个房间里发挥自己的性能。可是，这部影片却是电影化的。

所有这些情况都说明：使电影艺术离开戏剧而成为一种独立艺术的，主要应该归功于摄影机以及它的产品、这种产品所提供的艺术可能性、画面组织的语法和句法，等等。

4. “电影化的戏剧”

在本节开始的部分，已经列举出有关电影和戏剧关系的两种截然对立的观点。从另外一个角度来讨论两者的关系，也会看到

① 该片由雷格纳·罗斯编剧，中译剧本载《译林》1979年第1期——编者。

迥然不同的主张。这就是：戏剧是不是需要电影？

认真说来，这个问题具有同样的复杂性。

苏联当代的话剧导演尼·奥特洛普柯夫对此是完全否定的。他说："我们不是常常看到一些戏剧导演和舞台美术家，一旦找不到适当的戏剧专业手段去表现某一个场面时，甚至不惜利用电影银幕和放映机去放映摄制在胶片上的各种东西么？埃尔温·皮斯卡脱尔、梅耶荷德和他的许多学生——其中也有我——就常常利用这种办法。"可是，他却否定了这种作法："呜呼，对别种艺术这样'求援'，真不是一种妥协的表现么？"① 他的老师——梅耶荷德曾经提出过戏剧"电影化"的口号，在实践中所作的尝试比奥特洛普柯夫所说的要广泛得多，诸如多场景的结构、场景的迅速转换、在剧情中插入字幕、通过灯光处理体现渐隐渐显的手法、在黑暗的舞台上运用'追光'，等等，都曾在演出中运用过。有人却认为："一系列导源于电影的手法，丰富了戏剧的表现手段。"② 不管怎么说，在这些手法中，有一些已经被肯定下来，在各个国家的舞台演出中广泛使用了。

当然，梅耶荷德的这些尝试，还是比较简单的。在当代戏剧中，向电影借鉴的东西就更多了。

在美国，一位电影理论家也说过："舞台不能指望仅靠抓住为电影所首先发明的新花招来维持它的地位"③。这话说得相当绝对。可是，他的戏剧界的同胞却在向电影借鉴方面走的更远。阿瑟·米勒的《推销员之死》，被人们称作一部"电影化的戏剧"。这部剧作后来被好莱坞拍成了影片。该片导演是匈牙利人

---

① 引自《戏剧理论译文集》第9辑，中国戏剧出版社1963年版，第308页。

② 引自左尔卡娅：《戏剧与电影》，见《电影艺术译丛》1963年第5辑，第33页。

③ 引自阿·尼可尔：《电影和戏剧的不同道路》，见《电影艺术译丛》1963年第5辑，第70页。

贝纳德克，他曾经说过："就这个剧本的形式来说，我们感到自己面临着一个有趣的挑战。为了在舞台上表现他那现实和幻想的非同寻常的混合物，米勒借用了某些电影技巧，例如'闪回'和'溶'等，而且运用得卓有成效。这使我们不但有机会去扩展这些技巧的运用，并且还可以充分利用全部电影手段来叙述剧情，因为剧情本身就是非常电影化的。"① 的确，米勒为了对主人公进行心理分析，采取了一种特殊的结构方式，把人物的现实活动同幻想、回忆等等场面融合起来，为此，他借用了电影的闪回法和溶出溶入等等技法。但是，与此同时，他却把这些东西舞台化了。正是因为如此，这部剧作虽然是"电影化"的，但却又是一部十足的舞台剧。例如，在第二幕，主人公威利由自己的家里来到公司老板霍华德的办公室，他原想请老板把自己留在公司里工作，结果却被解除了推销员的职务。就在这时，舞台上出现了一连串幻想中的场面：先是回忆起本（他的哥哥）在生前劝他去阿拉斯加的往事，接着又回忆起自己和孩子们去看长子比夫参加的球赛的情景。在剧本中，现实与幻想的组合，是按照舞台化的公式进行的。就在霍华德的办公室里，当老板宣布解雇的决定之后离去，房间里只剩下威利一个人时：

> [……威利两眼望着空中，筋疲力尽。这时音乐声起——是本的音乐——开头远，越来越近。威利说话时，本自右方上。他拎着旅行袋和雨伞。]

于是，现实的威利同他幻想中的本开始对话。当哥哥的幻象隐去时，又响起了"孩子们的轻快音乐"，他幻想中的几个孩子小伯纳德、小比夫、小哈比等相继出场。在这里，可以明显地看

① 引自《世界电影》，1982年第1期，第208页。

到闪回、溶入等等技法的借用。可是，我们说它是“舞台化”的，原因在于：其一，这些闪回、溶入是藉助于假定性的舞台空间实现的。在这里，闪回意味着空间的变换，从霍华德的办公室转换到威利的家里，为了在舞台条件下完成这种转换，米勒突破了写实性布景的限制，对两个空间都是采用写意和虚拟的方式。其二，作为幻想的主体——威利，尽管他回忆到多少年前的往事时，有多种梦幻色彩，却都保持着现实的面貌。在某些电影片中也曾这样处理回忆场面，像瑞典的意识流影片《杨梅树下话当年》就是如此。但是，这种情况只是导演为了某种意图而采用的特殊方法。一般地说，当电影中出现这些闪回镜头时，回忆的主体也回到了过去的岁月。在舞台上，如果不藉助于闭幕、暗转等等方式，让回忆的主体保持现实的面貌是唯一可行的办法。正是因为米勒把闪回、溶入等技法都舞台化了，在把此剧改编成影片的时候，就不能不根据银幕化的要求，把假定性的空间改成逼真性的场景，并由此引申出种种变动。导演正是这样进行再创造的：

> ……在舞台上，办公室只是被暗示了一下，现在则如实地出现在眼前，然而，我们感到在经过改动的情景下，这种幻想便变得不可行了。如果严格按照原剧本的发展顺序，威利必须从这间办公室到查利家去借钱，所以我们让威利在坐地铁时才浮现这种幻想。我认为这样才是富有戏剧性地运用了在坐地铁或火车时胡思乱想这种几乎是人所共有的经验。

这种改动看来是微不足道的。然而，却表明舞台的逻辑与视觉画面的逻辑之间有显著的区别。甚至在“电影化的戏剧”中，也不能抹杀这种区别。

总之，电影吸收了戏剧性，但却忌讳“舞台化”，戏剧性的各种成分都需要银幕化；戏剧可以而且已经从电影艺术中吸取了很多东西，但却要把这些东西融化在“舞台化”的法则之中。这不仅表现了两种艺术样式的联系，也说明了它们各自的独立性。

四、“文学性”意味着什么?

电影剧本比电影的年龄还要小一些，它是本世纪20年代才问世的。把舞台剧的剧本称之为“戏剧文学”，一般是没有争议的。可是，电影剧本究竟是不是一种独立的文学体裁，人们的看法并不一致。有人认为：电影剧本乃是继抒情文学、叙事文学、戏剧文学之后出现的第四种文学体裁——电影文学；有人虽然承认电影剧本的存在及其重要性，但却不赞成用“电影文学”这样的概念，理由是，他们并不认为电影剧本是一种独立的文学体裁。

然而，不管这些观点的分歧有多大，人们却很难否定一个事实：在我国，每年在各种期刊上发表的电影剧本多达一二百部，而大多数剧本在发表时都冠以“电影文学剧本”的称号。电影剧本在电影艺术的构成中只是诸种因素之一。从这个角度来说，它并没有独立的价值。它只是为一部影片提供思想和艺术的基础。而且，电影剧本与话剧剧本还有一种重要的差异性：一部话剧剧本可以被不同时代、不同国家甚至不同风格的导演选中并进行排演，其中的角色可以由很多演员去扮演；导演和演员在演出时可以对剧本进行不同的解释和处理。这样，正像人们经常说的：剧本是死的，而演出则是活的。也就是说，不同的演出可以赋予一部“死”的剧本以新的活力。莎士比亚和莫里哀这些古

代剧作家的作品，一直到今天还在很多国家演出，不久前，我国还相继上演了莎士比亚的名剧《马克白斯》、《威尼斯商人》、《一报还一报》（又译《请君入瓮》）、《罗密欧与朱丽叶》等等。在重新排演这些几百年前创作的旧作时，导演和演员大都对原剧有新的解释和新的处理。然而，电影剧本却不能享有这样的好运。电影剧作家写出了一部新作，一经导演看中并将它拍成影片，它就完全“融化”在这部影片之中了，一般都不可能再被后人重新拍摄。或许正是因为如此，人们往往认为：与话剧剧本相比，电影剧本的独立价值要小得多，它只是构成一部影片的基础，或者叫做“半成品”。从电影艺术的构成总体来说，这种看法是有一定道理的。顺便说一句，如果我们把“戏剧”的含义理解为一次剧场演出的话，话剧剧本也可以说是演出的基础，是“戏剧”的“半成品”。不过，这只是问题的一个方面。

另一方面，电影剧本通常有两种写法：一是把它作为一部文学作品来写，人们通常称之为“电影文学剧本”；二是按照近似分镜头的方式来写，只写那些能够构成视听形象的东西，而剔除诸如叙述、描写、议论之类的文学成分。对于“电影文学剧本”来说，人们既然可以把它作为一部文学作品来读，自然也可以而且应该对它提出一种要求：具有“文学性”。不过，这样理解电影中的“文学性”，那是远远不够的。我们所说的“文学性”，在这两种剧本中都是不能缺少的；这种“文学性”，甚至在没有剧本的时候，已经渗透在银幕形象之中了。

有人把影片分为几种类型和风格，分别称之为“电影戏剧”、“电影短篇小说”、“电影中篇小说”、“电影长篇小说”、“电影诗”，等等。我们所说的“文学性”，也并不是专就某种特殊风格和类型（如电影长篇小说）的影片说的，而是泛指各种类型和风格；也就是说，这种文学性，是渗透在各种风格和类型的影片之中，是它们共同具有的属性。

这样的“文学性”，究竟指的是什么呢？

1. “叙事性”——从文学到电影

有人把小说、舞台剧本和电影剧本，统称之为叙事性文学。严格地说，这种归纳法并不科学。在本节开头已经指出了另一种文学分类法：

抒情文学——抒情诗；
叙事文学——小说；
戏剧文学——舞台剧本；
电影文学——电影剧本。

有关抒情文学和叙事文学的界限，是显而易见的。这里只想再谈谈后三种体裁的联系和区别。

戏剧文学与叙事文学的界限，不在于前者没有事件，而在于事件的地位及其表现方式不同于后者。小说之所以被称为“叙事体裁”，原因在于“叙述”是它表现事件过程的基本方法；或者说，它的基本特点即是“叙事性”。而戏剧是一种“再现艺术”，它再现（或者用亚里士多德的说法：“摹拟”）事件的基本方法是通过直观的动作，把事件及其因果联系性直接呈现在观众面前。这个基本不同点，构成了两种体裁之间的一些基本界限。首先，正如前面所说过的那样，用语言（文字）叙述事件，这些事件就成为已经发生过的东西；而通过直观动作再现（或“摹拟”）事件，不管它发生在什么时间，对观众说来，仍“像”正在眼前发生着的，对演员来说，更是如此。其次，用语言（文字）叙述事件，叙述者只受思维逻辑的制约，他有可能自由翱翔于宇宙的时空之间，思维可以自由驰骋，语言也可以打破时

空的限制。而戏剧动作则是在舞台上发生的，用动作再现（摹拟）事件就必须受舞台时空的制约，舞台时空的逻辑限制着再现者的思维逻辑，或者说，后者必须服从前者。比如，不管事件展开和发展的空间多么广阔，时间过程多么漫长，也只能经过剪裁、集中，把它纳入到有限的场面之内；再如，戏剧动作自身要求有因果连贯性，有一定的长度，再现事件的场面就必须受这种要求的制约，要求集中，这样，就需要把事件过程的某些环节推向暗场或场间（幕间）。凡此，便造成了舞台再现事件的时空制约性。再次，在戏剧中，也常常有一些“往事”需要交代、回叙，就连这样的成分，也必须戏剧化；也就是，应该把人物对往事的回叙化为现实的动作。最好的例证就是易卜生《玩偶之家》的第一幕。在这个剧本中，娜拉曾经向柯洛克斯泰借过一笔钱，并冒用父亲的名字签立了借据。在大幕打开时，这件事已经过去8年了。在第一幕，有关这件往事的详情细节，主要是由债权人柯洛克斯泰回叙出来的。这个人由于受到解雇的威胁，来找娜拉，要求她去劝说海尔茂改变解雇他的决定，娜拉拒绝了他的请求。在这种情况下，他对她说：“我有法子硬逼你。”于是，他对她重提那件八年前的往事，并强调签立借据时的详细情况，指明那张借据公布出来必定会引起严重的后果。在这里，柯洛克斯泰重提八年前的往事，当然可以说是“叙事”，但易卜生却把“回叙往事”作为人物的一个现实的动作——“硬逼”娜拉接受自己的要求。一般地说，在戏剧中，最忌让出场人物静止地回述往事，因为这样的叙述是没有戏剧性的。从这些方面来看，戏剧的本性是排斥叙事的。正如别林斯基所说的那样：“尽管在戏剧中，也像在叙事诗中一样，有着事件，但戏剧和叙事诗在本质上

是南辕北辙的。”[1]

在这方面，电影与戏剧有很多共同处。如前所述，在电影中，画面有一种特质：因为摄影机只能拍摄下在它面前正在发生的事情，因此，给人的感觉是，画面也是永恒的“现在时”。而且，人物的直观动作乃是构成画面内容的主要成分。而直观动作所再现出来的事件过程，从本质上说，和戏剧是共同的。

那么，是不是说，电影和叙事文学也是“南辕北辙”，它是否也像戏剧一样排斥叙事性呢？

电影画面的逻辑并不同于舞台动作的逻辑。在电影画面及其组合之中，既包含着戏剧性的成分，也包含着叙事性的成分，它是两者的融合体。从这个意义上说，可以把电影看作是介乎小说与戏剧之间的体裁。

其一，电影中的“叙事性”成分，是由摄影机的性能决定的。如果说，叙事文学能够藉助于语言（文字）的功能，把生活中发生的事情如实地报道出来；那么，电影则可以藉助于摄影机的功能，把生活中发生的事情如实地纪录下来。在这方面，摄影机几乎完全可以和语言（文字）媲美。有人说，思想可以办到的，语言都可以办到。我们同样可以说，凡是语言可以办到的，摄影机也基本可以办得到——特别是在“叙事”方面。从叙述事件的角度来说，把小说中的某些片断搬上银幕，是轻而易举的事情，而舞台却没有这样的能量。

比如，下面是美国女作家莉莲·海尔曼小说《原画再现》中的一个叙事的片断：

> ……早上五点钟，我接到一个男人的电话，说他的

① 别林斯基〔俄〕：《别林斯基选集》，满涛译，上海译文出版社 1980 年版，第 3 卷，第 13 页。

名字叫冯·齐默尔，是在维也纳打的电话，朱莉亚进医院了。

我记不起这次去维也纳的旅程，记不起我以后再没有去过的这座城市，记不起这座医院的名称，也记不起我是怎样找到这所医院的，或者我用哪一国语言问到的。不过，到了医院以后的一切，我都记得一清二楚。这是坐落在城市贫困地区的一所小医院。病房里有四十来个病人。朱莉亚睡在门后边的第一张病床。她的右脸完全裹在绷带里，绷带绕过她的头把大半个左脸也蒙上了，只露出一只左眼睛和嘴。她的右臂放在床单外面，她的右腿搁在一张看不见的台板上。屋里有两、三个穿制服的人，大部分打杂的都穿着便衣，一个十二、三岁的孩子给我拿过来一张凳子，当他把朱莉亚的头转过来，好让她用左眼睛看我的时候，他对她说："你的朋友来了。"在她看着我的时候，她的眼睛和手一动也不动，我们彼此也没有说话。这第一次探望清晰地留在我的记忆里，只是没有什么可记忆的。过了一会儿，她朝着屋子中央举起右臂，我看见那孩子拎着一个桶，在跟一个护士说话。那个护士来到病床边上，把朱莉亚朝着我的方向的头转了过去，她跟我说，她觉得我还是过一天来的好。我走过值勤工作人员的台子，那个孩子从大厅里迎了上来，他叫我到莎榭旅馆去借宿。在旅馆服务台又留有一张便条。这个旅馆对我来说太豪华了，我正想拿起皮箱去另找一家旅馆。这便条上写道，在莎榭已经给我预订了一个房间，因为在这儿我不会有危险，这样也有利于朱莉亚。便条上签名的是约翰·冯·齐默尔。

黄昏时候我又回医院去了……

可以看出，要把这段文字叙述的内容，原样搬上舞台是不可能的。这里不仅有时间和空间上的限制，而且，即使只把病房里的活动搬上舞台，也不足以支撑起一个戏剧场面，因为它缺少足够的动作。然而，在电影《朱莉亚》中却把这段文字变成了一组画面，并保留了原有的叙事风格：

睁着两眼、仰卧的莉莲。她的头在枕上不安地翻过来翻过去。听见叩门声，她抬起头来。

坐在床上的莉莲……

女看门人：（声）电话，小姐。电话，维也纳来的电话。

……莉莲下床，向门口走去。

莉莲在楼梯口听电话。

莉莲：出了什么事？哦，我的天……要紧不要紧？当然我要来的。请你告诉她，告诉她我要来的。对……维也纳。墙上贴着占领军的布告。

莉莲：（声）……我上哪儿找她？

在小说叙述中已经记不清的“去维也纳的旅程”以及那座城市的状况，也都在画面中得到客观的表现。就像那架摄影机帮助她恢复了记忆：

……出租汽车内，莉莲坐在后座上向外张望。

从出租汽车的前窗望出去，又到了一个路口。站在街心的武装警察举手示意，叫汽车停下，又用手点了点另一个方向。汽车顺着警察指点的方向拐弯，开走了。

另一条小街。迎面来了一长列由士兵押送的被解除

武装的工人，他们都举起双臂把手放在脑后。出租汽车从他们的身旁驶过。

出租汽车开到医院大楼前的大街。

我们跟随着莉莲走上了医院的楼梯，她一再向警察出示证件，终于走进了病房。小说里记叙的情况，在银幕上精细入微地再现出来：

莉莲在甬道里走过来，在一个病床前站住。

仰卧在病床上的朱莉亚，头上缠着纱布，只露出一只左眼、鼻子和嘴，几乎辨认不出来了。镜头向下摇，好像莉莲在从头到脚地打量她，只看见盖在腿部的毯子隆起，说明朱莉亚有一条腿受了伤，伸不直。

站在床跟前的莉莲慢慢地抬起头。

那个擦地板的少年放下墩布，端过一个小方凳，放在走到病床右边的莉莲身边，自己转身来到病床左边的床头，贴着朱莉亚的耳边说道……

少年：（德语）小姐！（他用左手轻轻地搔了下朱莉亚露在盖毯外面的右手，然后，双手捧着朱莉亚缠着纱布的头，慢慢地转到右边，面向莉莲）你的朋友！（说完，他就走开了）

莉莲一动也不动地凝视着朱莉亚。稍停……

朱莉亚：（发出几声凄厉的惨叫）

……莉莲惊慌地向四周张望，不知所措。从附近的病床前面走过来一个护士。护士来到朱莉亚的病床左边。

护士：（用德语向莉莲解释朱莉亚的病况）

莉莲：（听不懂）什么？

护士：（又说了一、两句德语，作了手势。离去）

医院大楼的楼梯。莉莲从上面走下来，周围上上下下的人很多。少年从后面追上莉莲。①

我摘引电影与小说相对应的片断，是为了对比。通过对比，不难搞清这样的道理：电影和小说虽然表现手段不同，但都能自由地表现人的活动及其所经历的环境，都有充分的自由真实地纪录事件在时间、空间中发展的自然进程。正是这些，构成了两者在“叙事”上的共同性。可以看出，使电影具有叙事性成分的，首先是摄影机的纪录性的功能；同时，这里还包含着镜头组合的作用。根据叙事的要求对镜头进行组合，也就是人们所说的“叙事蒙太奇”。

但是，也就在这样的对比中，我们看到了电影和小说的某些不同点：首先，在小说中，事件是第一人称的“我”讲述出来的，只有讲述事件过程的文字唤起读者的想象，我们才能感受到它是什么样子；也就是说，用语言叙述事件，形象不仅是间接的，而且具有很大的主观性。而在电影中，人的活动和莉莲所处的情境，都是用视觉画面展现出来的，因此，事件在时间、空间中发展的自然进程，都变成了直观的再现，尽管某些画面是用莉莲的视觉角度来拍摄的，但画面的形象却是直接的、客观的。同时，由于上述区别，就使得电影的叙事性的片断中，也包含着明显的戏剧性的成分。这种成分主要是人物直观的动作。比如，莉莲在早上接电话的动作，莉莲在去医院的路上与警察的动作交流，她在病室中与朱莉亚、少年、护士的动作交流，等等，都是明显的例证。在小说中，这些动作也存在，但它们是以非直观性

① 此段引文均见《外国影片研究丛书》，中国电影出版社1980年版——编者。

的叙述方式表现出来的。因此，我们可以说，小说中也有动作，但却用叙述方式来表达；电影中也有叙述，但却用动作再现。

其二，在电影和小说中，都有很多回叙的成分，它常常是构成作品的重要环节。可是，电影中的回叙成分，既不同于戏剧（如前所述，在戏剧中，回叙必须变成人物现实的动作），与小说相比，也是同异兼有。

所谓“回叙”，指的是对往事的回忆性的叙述。一般地说，在小说中，事件都是过去时态。但是，直接的叙事和让人物回叙往事、或者是在直接叙事中间插入的回叙，也有明显的区别。不管怎么样，在小说中，对往事的回忆基本上是叙述出来的。在小说《吕蓓卡》中，情节是从女主人公回忆自己的梦境开始的：

> 昨晚，我梦见自己又回到了曼陀丽庄园。恍惚中，我站在那扇通往车道的大铁门前，好一会儿被挡在门外进不去。铁门上挂着把大锁，已系了根铁链。我在梦里大声叫唤看门人，却没人答应。于是我就凑近身子，隔着门上生锈的铁条朝里张望，这才明白曼陀丽已是座阒寂无人的空宅。

于是，作者藉助于叙述者的视线，描述了这座老宅子的情况，并发出了慨叹：

> 曼陀丽是座坟墓。我们的恐惧和苦难都深埋在它的废墟之中。这一切再也不能死而复苏……

从这里开始，小说展开了“倒叙”式的情节。

一般地说，舞台剧作家，是不会中意这类回叙的。如果有人要把这部小说改编成舞台剧，大概只有三种方式。第一，删掉这

个对梦境的回叙部分，单刀直入地从主人公“我”与麦克西姆会面的关键时刻展开现实的动作。第二，把对梦境的回叙简化为富有表现力的解说词——“画外音”；实际上，这是藉助于电影的叙事手段（当然，在电影中，“画外音”并非仅仅具有叙事的功能）。从纯戏剧的观点来说，这种办法并不可取。第三，把梦境作为“序幕”。这样，主人公作梦就成为现实的动作，但梦境本身的主客观内容，则是很难在舞台上充分表现出来的。

在电影中，这一切就迎刃而解了。希区柯克导演的影片《蝴蝶梦》（由舍伍德、哈里森根据小说《吕蓓卡》改编），藉助于音画对位的方式，把小说中对“梦境”回叙的片断化成了直观的银幕形象。

> 影片中女主人公“我”的梦境。
>
> 寂静的夜晚。
>
> 月亮，天空，行云。
>
> 通向曼德利（陀丽）大路的铁栅门关着。
>
> “我”（画外音）：“昨夜，我在梦中又回到了曼德利。我好像站在铁门前停了一下，被铁门阻拦着不能过去，路被隔断了。
>
> 镜头向大路推进，在铁门前停下。

在这里，摄影机代表了叙事主人公的眼睛，它的任务是把“我”在梦境中看到的一切，化为视觉画面。正因为如此，在小说中“我”“隔着门上生锈的铁条朝里张望”的视角就使编导者受到限制，他们需要继续跟随“我”走进这座旧宅院，以便记录下她在梦中所看到的一切：

> “我”（画外音）：“像所有的梦中人一样，我突然

产生了一种神奇的力量，象一个精灵似的穿过了面前的障碍。”

镜头推进，从铁门的栅栏前穿进去，照着大路，昔日的大路两旁已长满野草。

“我”（画外音）：“大路在我面前蜿蜒地展开，依然如故。但是，我再往前走就发现已经不是昔日的景象了。这是大自然按照自己的意愿形成的。”

道路蜿蜒曲折地通向远方，大树在路上投下暗影。

这个音画对位的片断，是用几句“画外音”结束的：

“我”（画外音）：“我们再也不能回到曼德利了，这是很清楚的。可是有时在梦中我还能回到那里——回到我生活中的那些奇妙的日子里——那是从法国南部开始的。”①

这个片断可以说是影片的“序幕”。在这里，编导者藉助于叙述梦境的“画外音”和与此相对应的一系列画面，造成了一种神秘的气氛，并产生了有力的悬念。与小说的开头进行对比，我们就会发现，影片中的画外音只是对小说中回叙的文字作了大量压缩和很小的改动（这都是电影的需要），基本上保持了原有的叙事风格。叙事，主要是藉助于“画外音”，而视觉画面则是赋予“画外音”以直观形象。因此，这里的画面及其组合，也是叙事性的。

在戏剧艺术的童年时期，古希腊悲剧的演出中是没有大幕

① 引自《外国电影剧本丛刊》第26辑。

的，场与场之间的连接藉助于“合唱队”。合唱队在场间的唱词，原来就具有叙事的作用，随着戏剧艺术的发展，用合唱队叙事的方式逐渐被取消了。到了现代和当代戏剧时期，有人又尝试用“解说人”代替合唱队叙事的作用，如布莱希特就曾广泛运用这种方式。有人甚至借用电影“画外音”叙事的方法，这种“画外音”实际上是不出场的解说人，它既可以是剧中的某个人物，也可以是剧作者或身分不明的人物。鉴于这些情况，有人认为现代和当代戏剧中在逐步增加叙事成分。或许，这种说法是有道理的，这些实践经验也不无可取之处。然而，所有这些情况都不能否定一个事实：戏剧中这类叙事成分，主要是出于结构的需要，它们不过是戏剧本身的外加成分，而戏剧的主体，仍然是直观的现实动作在舞台时空中的客观发展。可是，在电影中，叙事性却可以成为影片的构成因素，它渗透在影片情节的发展之中，是画面自身的属性之一。

2. 细节——文学与电影

恩格斯曾经为现实主义下过这样的定义：“据我看来，现实主义的意思是，除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”在我国的文学界、理论界，绝大多数人都同意这个定义。可是，在解释这个定义时，有人却把“除……外”的部分忽略掉，而片面强调后面的一句话。其实，在恩格斯看来，细节的真实，并不是可有可无的东西，而是因其已被人们公认为必不可少，所以，他才把它列入“除外”的范围，着力强调“典型环境中的典型人物”。实际上，对于现实主义文学说来，细节的真实，是不可或缺的条件。

叙事文学，需要大量、丰富的细节。小说家司汤达说过，他

自己是这样写小说的："尽量清晰地勾画出性格，极其粗略地描绘出事件。然后，才给添上细节。"[1] 或许，有些小说家并不是像司汤达这样写作，也许在性格、事件的轮廓尚未确定之前，大量的细节已经活起来了。这种差别并不重要。问题的实质在于：假如作家不拥有大量、丰富的细节，无论是性格，还是事件的轮廓，都难于得到艺术的体现。而这一点，也恰恰是叙事文学与戏剧文学的区别之一。别林斯基在谈到这个区别时说："也许，长篇小说更适合于诗情地表现生活吧。的确，它的容量，它的界限，是广阔无边的；它比戏剧更不矜持，更不苛刻，因为它吸引人的不是局部和片断，而是整体，包容着这样的细节，这样的琐事，分开看时是微不足道的，但和整体联系起来看，在作品的全体性上看时，却有着深刻的意义和无边的诗意；至于戏剧，它那直接或间接、或多或少地总是屈服于舞台条件的狭窄的界限，却要求着行动进展的特别的迅速和活泼，不能容纳大段的细节，因为戏剧和一切其他诗歌体裁比较起来，主要的是在最崇高和最庄严的形态上来表现人类生活。这么说来，长篇小说的形式和条件，用来诗情地表现一个从其对社会生活的关系中所看到的人，是更方便的，我以为它的异常的成功，它的无条件的支配权的秘密，便在这里。"[2] 通常，如果有人要否定细节在戏剧中的重要性，是会受到非难的。然而，事实终归是事实。任何一位出类拔萃的剧作家，要把一部细节纷呈的长篇小说改编成剧本，都无法避免一种遗憾；在有限的篇幅之内，在迅速推进的戏剧动作的进程之中，那些为小说带来光彩的丰富的细节，是无法容身的。若

---

① 见《译文》，1958年7月号，第143页。

② 别林斯基〔俄〕：《别林斯基选集》第1卷，满涛译，上海译文出版社1980年版，第159页。

要不信，试将《红楼梦》这样的著作改编一下看看！

电影在细节表现方面却不同于戏剧。画面的特质，可以帮助观众发现生活中很容易被人忽视的东西，它有时在观众眼前放置一架望远镜，有时又换上一台显微镜。杜甫仁科说过："用譬喻的方法来说，电影剧本必须用两支手来描绘：一只手里拿着细的小笔来描绘眼睛和睫毛，另一只手里拿着粗的大笔来勾勒一百公里宽的空间、巨大的热情和群众的运动。"他很重视细节，并且认为："必须用一切方法确定电影剧本是包含一切细节的、真正的文学样式。"[①] 杜甫仁科是从电影剧本创作的角度强调细节的，他的意思是：细节，是使电影剧本可以被称为"真正的文学样式"的条件之一。

细节，原来是属于叙事文学的。在小说中，大量、丰富的细节，可以使人物显得血肉丰满，使人物生活的物质环境变成真切可感的现实，使情节具有生动性、丰富性和独特性。

在影片中，细节当然也要"电影化"——化为直观的视听形象。苏联的现实主义电影导演吉甘说过，导演在处理一场戏时，应该向自己提出许多问题，其中之一就是："应当运用哪些具体的、令人难忘的细节，人物动作、行为和情感的细致描写来丰富这场戏？怎样避免'一般地'叙述事件？"他指出，"一般地"叙述事件，是导演创作所不取的，但却是很多影片的通病。例如，假如要拍摄一个英勇战斗的场面，往往是只能给观众造成这类情节的一般的印象：革命队伍坚守阵地，敌人进攻，遭到失败；银幕上交替出现的镜头是：敌兵逃跑，机枪扫射，阵亡者倒下，红军战士射击等等。吉甘认为，所有这些一般化的东西，观

① 杜甫仁科〔苏〕：《杜甫仁科选集》，俞虹等译，中国电影出版社 1960 年版，第 889 页。

众已经是屡见不鲜了。正是由于缺少具有表征意义的、独特的细节，尽管那些战斗场面十分宏伟，声势也很浩大，但却不能具有真正的艺术感染力。吉甘还向我们指出：

> 使作品充满生活细节的艺术，在今天已经不单纯是一种导演手法了，而是现代电影的主导方面的风格特质，这种风格十分接近艺术文学散文。
>
> 不应该低估电影艺术发展的这一质上全新的阶段。轻视动作细节将会导致公式化地转述作品的剧作内容。①

这位苏联电影导演的话是正确的。不过，我觉得，假如说细节是电影艺术的构成因素之一，那么，它就不仅仅是“现代电影的主导方向的风格特质”，而是一条具有普遍意义的艺术规律——电影，是细节的艺术。

在电影艺术中，所谓细节的“电影化”，首先包含着这样的意思：细节应该成为电影画面的属性之一。如前所述，画面的特质之一是具体性。具体性的含义是明确而广泛的，它当然也应该包含着细节。视觉画面中的细节，可能是人物活动的物质环境某些细部精确地再现，可能是人物面部表情的精细入微的描绘，也可能是对人物细微动作的再现。这一切，在戏剧中几乎是不可能表现的，但在电影中却可以通过摄影机的功能直接诉诸观众的视觉。在电影中，无论是远景镜头、近景镜头，都可以包容着细节。但是，我们一谈到视觉画面的细节描绘，首先想到的当然是

① 吉甘〔苏〕：《论导演剧本》，李溪桥译，中国电影出版社 1979 年版，第 40—44 页。

特写镜头。从某种意义上说，“特写”与“细节”是同义语[①]。无疑，特写镜头的最直接的、表面的性能，就是把物象的细部加以扩大，使之具有充分的视觉表现力。它就像把一幅绘画分解成若干个细部，而把这些细部进行放大，以期帮助观众精细地观察；它又像是在剧场里发给每个观众的一架高性能的望远镜，使其可以凭藉它观察舞台场面中的每一个细部：布景的细部、演员的面部表情、道具等等。电影艺术正是凭藉着“特写”的性能，才获得了独立的艺术价值。明斯特贝格说过：尽管电影在场面变换上优于戏剧，可是，“一直到导演们采用了‘特写’和其他新的方法以后，电影才开始出现新的局面……最引人入胜的新颖剧本，几千人在战场上厮杀的雄伟的历史剧，或者妖精满台飞舞的最富有幻想的神话剧，这些都有可能在剧院里演出。但特写却是任何舞台艺术都不可能做到的。”[②] 马尔丹把“特写”称为“电影具有的最奥妙的独特表现之一”[③]。巴拉兹认为：“首先被电影摄影机发现的新世界，是那些只有在最近距离内才能看得清楚的极其微小的事物的世界，是微小事物的深藏不露的生活世界。”“摄影机不仅带给我们新的题材，它在无声片时代借助于特写，还给我们揭示了我们自以为早已熟悉的生活中的潜在基因。”[④]这里所说的“新世界”，既不是指新发现的宇宙空间，也不是指自然科学不断开拓的“微观世界”，而是指我们每天生活在其中的客观现实中的某些细部。这些细部在实际生活中可能是潜藏不

---

① “特写镜头”的英文是“CLOSE—UP”，这个词也可以译作“精细的观察”。

② 转引自《电影的理论》，第 25 页。

③ 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1982 年版，第 19 页。

④ 巴拉兹〔匈〕：何力译，中国电影出版社 1978 年版，《电影美学》，第 45 页。

露难于觉察的，也可能是瞬息万变、一显即逝的，因此就常常被我们忽略掉。电影艺术凭藉摄影机的魔力捕捉到它们，将其放大为有目可睹的视觉形象，并揭示出它们潜藏的底蕴，从而给我们以独特的审美享受。

画面特写，是由摄影机逼近被摄物体（或变焦距）拍摄出来的。它就像是把观众带到物体的近旁，透过放大镜，帮助他精细入微地观察事物的细部。

音响也可以用“特写”的方式来处理。突出、扩大自然界中混杂在一起的各种音响的某一“细部”，就像是在观众的耳朵上装了一个扩大器，而且，这个扩大器又具有选择的功能。用这种特殊方式处理音响，也可以构成银幕细节：在寂静的房间中挂钟的嘀嗒声；夏天炎热的中午蝉的噪鸣声；一个人在惊恐心境中猛然听到的脚步声；他（或她）在忧伤情绪中听到的秋雨的嘀嗒声……这一切声音，在某种情况下都可以被放大数倍并压倒其他音响，使其不仅可以作为环境刻画的手段，而且能够对揭示人物内心情绪起着重要作用。吉甘在谈到导演故事片《我们来自喀琅施塔得》的经验时说：

> ……必须设计出音响的各种变化，一种特殊的“全景”和“特写镜头”。声音特写镜头的原则在于：传达出现实生活中存在的但是必须注意力与听觉高度集中才能听到的音响。
>
> 正如在画面中，特写镜头是重点，是对于动作细节的强调一样，声音的特写镜头也能够把“声音的细节”传达给观众。在写导演剧本时，应该把它作为一种手法加以运用。
>
> 在淹死被俘的水兵们那场戏里，在一个寂静无声的

> 瞬间听到了落入大海的吉他琴的声响。就让这琴弦的声响远远超过它在现实生活中的声响吧。观众能够接受这种假定性——因为画面的特写镜头同样也把拍摄对象放大到近乎不逼真的程度——这是电影艺术的特殊语言。
>
> 在乐队参加战斗那场戏中，突出了那个唯一活着的乐师的喇叭声（应是黑管声——引者）。
>
> 虽然在生活中，战争的轰隆声当然会盖过黑管的声音，但相反地在这里，我们却把黑管的声音突出到声音的前景中来——让它盖过炮弹的爆炸声、枪声、机枪的射击声和战士们的喊声吧。在这里就包含着一种涵义，表现了水兵们与敌人战斗的激情和热情……①

当然，在这里，音响的细节同画面的细节一样，都丰富和充实了战斗的场面。同时，这样的细节是很有表现力的。

在说明银幕细节的时候，我谈到了特写。无论是画面的特写还是音响的特写，都可以看作是叙事性文学中细节的电影化。这里有两条补充：

其一，构成银幕细节的并非仅仅是“特写”，由各种距离构成的画面，如远景、近景等等，也可以构成细节。对此，无须多说。

其二，“特写”的功能主要并不在于展示人物、环境的外部细节特征，而在于揭示人物的内心世界。画面特写和音响特写，大都是如此。

---

① 吉甘〔苏〕：《论导演剧本》，李溪桥译，中国电影出版社 1979 年版，第 107—108 页。

3. 影片的“文学价值”

就在笔者开始写这本书的时候，陈荒煤的《不要忘记文学》一文发表了，这篇短文直接针对国产片中的一种倾向：有些电影导演轻视剧本的文学基础和文学价值，片面强调“镜头万能”，排斥电影的文学性；有的甚至在“再创造”的名目下，肢解剧本的文学形象，破坏它的文学价值，等等[①]。围绕这篇短文提出的问题，展开了一场讨论。在讨论中，很多同志主要强调的是影片的文学内容和文学价值。在此前后，张骏祥从电影剧本的角度提出了这样的问题：一部影片好不好，“根本决定于影片的文学价值”，“我看了几部影片后，觉得首先一个问题是剧本关没有把好，影片的文学价值不高。”[②] 可是，有些同志对上述说法持否定态度，如郑雪来认为：“任何艺术都有思想性、主题思想等问题，任何艺术都有塑造典型形象的任务，而不仅仅限于文学。”因此，“如果一定要用‘价值’这个字眼的话，那么，各种艺术所要体现的可说是‘美学价值’，而未必是‘文学价值’。”[③] 看起来，两种观点的分歧并不在于“价值”的内涵，而是在于为具体内涵明确什么样的定语：是称之为“文学价值”，还是称之为“美学价值”？

无论是“文学价值”，还是“美学价值”，都是指的影片内容的审美价值。强调这种价值，正意味着：前面所谈的电影构成的诸种因素，诸如画面、各种音响、戏剧的因素和叙事的因素等

---

① 见《电影剧作》1982 年第 1 期。

② 见《文艺研究》，1982 年第 1 期。

③ 见《电影新作》，1982 年第 5 期。

等，在具体影片中都要有一个归宿——能够表现出具有审美价值的内容。我们当然可以把这样的内容称之为“美学价值”。然而，不可否认，在电影艺术诞生之前，文学（史诗或小说）早就发展成熟了。因此，诸如“文学性”、“文学价值”等等原来只限于对文学进行审美评价的概念，也常常被用来作为对其他艺术（如戏剧、电影）进行评价的标准。我们当然也可以把“文学价值”这个约定俗成的概念改为“美学价值”。问题在于，当我们说一部影片的“美学价值”时，所涉及的范围已经包含了本书各章所讨论的所有内容，而不是只限于“思想性”、“主题思想”、“典型形象”这些因素；而“文学价值”被用为对影片的评价时，是有特定内涵的。比如，爱森斯坦曾经指出：电影“能够同时在揭示内容方面是史诗的，在处理情节方面是戏剧的，而在表达作者对主题的细致感受的完善程度方面则是抒情诗的”①。这里所说的“史诗的”，也可以被看作是“文学的”，也可以被解释为“文学价值”。

那么，所谓“文学价值”，主要指的是什么？

高尔基把“语言”看作是文学作品的“第一要素”。“语言”只是“文学性”的外在形式。电影剧本作为一种文学体裁，当然也应该注意这种外在形式。电影剧本只是一部影片的基础和半成品，电影剧作家要使这种“半成品”有供人阅读的价值，就应该在文学语言上多下点功夫。但是，这只能是针对剧本而言。因为，电影文学剧本中的描写、叙述的语言，在影片中都要转化为视听复合的银幕形象，即被“电影化”了。把对文学语言的要求作为影片必具的“文学价值”，是不科学的，也是不可能的。影片中的“对话”，也是“语言”的一部分。然而，对于

① 见爱森斯坦《自豪感》一文，引自《电影艺术》1980年第9期。

影片中对话的要求，最重要的并不是“文学性”，而是“戏剧性”。电影剧作家如果过分追求对话的“文学性”，而削弱它的动作性、逼真性和自然性，也会使其失去电影所要求的“审美价值”，一般地说，这并不可取。当然，这并不是说，影片中人物的对话就不应该进行文学加工。对于文学语言的一些要求，诸如精确性、形象性、哲理性、诗意、表现力，等等，对电影来说，也应该是适用的。然而，这些要求决不能与“戏剧性”相矛盾。无论如何，动作性，仍然是对电影中人物对话的最基本的要求。

电影中的“文学价值”，除了“语言”这种外在形式之外，还有“揭示内容方面”的要求。

其一，思想价值。

高尔基把“主题”说成是文学作品的第二要素。文学创作有着悠久的历史，反映社会生活和思想内容的深刻性，是古今中外优秀文学作品所共有的特性。主题，是文学作品的灵魂。电影艺术尽管有自己的特性，但是思想的深度应该是它的本性所固有的成分。电影在它刚刚诞生的时候，一般是追求题材的新奇，以此去吸引观众。但是，严格地说，只有当“活动照相”具有深刻、丰富的思想内涵时，我们才有了真正的电影艺术。值得注意的是：强调思想内涵的深刻性和丰富性，恰恰是我国和世界各国优秀影片所具有的宝贵传统之一。当然，对“思想内涵”的评价标准，是受人们的意识形态制约的。这属于社会学的问题，本书不准备详谈我们所说的影片的思想深度，也不仅仅是指所谓“政治电影”、“问题电影”中所提出的政治问题和社会问题，更不是指某类影片中人物发表的政治见解和社会主张，而是指渗透在视听形象中的思想内涵。马尔丹曾经说过：“画面再现了现实，随即进入第二步，即在特定环境中，触动我们的感情，最后

便进入第三步，即任意产生一种思想和道德意义。这一过程是同爱森斯坦替画面所定的任务相符的，在爱森斯坦看来，画面将我们引向感情（即感染活动），又从感情引向思想。”[1] 不过，画面如果能够把我们引向感情——思想，那必须有一个前提：画面本身就蕴寓着感情和思想。我们所说的影片的思想深度，正是蕴寓在画面、画面的蒙太奇以及整部影片的画面体系之中。画面的这种审美特性，早在无声片时期就已经表现得很鲜明了。鲁道夫·爱因汉姆在分析无声片的著作中曾经指出：“许多杰出的影片证明，影片并不一定是缺乏思想深度的。卓别林的《淘金记》提供了令人难忘的例子。影片中有一场是饥饿的淘金者查利烹调和吃掉一双油污的肮脏靴子。他在享用这盘不平常的菜肴时，姿势十分优雅，一切合乎餐桌的规矩：他挑起鞋帮，让钉着钉子的靴底象吃剩的鱼骨头那样留在盘子里，他细心地吮吸鞋钉，就像它们是鸡骨头似的，并且还把鞋带象通心粉一样地绕在叉上。”他分析道，“卓别林突出了客观上不同的东西在形式上的相似，使这个对比极其鲜明地呈现在观众眼前。这个创造的巨大艺术意义在于，它用真正电影化的客观手段，在画面上表现了‘一面是饥饿，一面是酒醉饭饱’这样一个基本的、极其富于人情味的主题。”[2] 我所以摘引爱因汉姆的这段分析，是因为在无声片时期曾经有过这样的论调：机械地再现现实不是艺术；电影画面不过是客观现实的纪录，也可以说是机械地再现现实的手段；因此电影不是艺术。爱因汉姆否定了这种论调。而《淘金记》就是他最有力的论据。本章第一节曾经分析了电影画面的审美特质。

---

① 马尔丹〔法〕:《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1982 年版，第 9 页。

② 爱因汉姆〔德〕:《电影作为艺术》，杨跃涛译，中国电影出版社 1981 年版，第 118、119 页。

强调这些特质，对于某些忽视电影特性的人来说，是十分必要的。可是，任何一个正确的结论，如果把它绝对化，都可能走向反面。在今天，把电影画面的纯视觉、纯直观的特性强调到绝对化的倾向，在国外的电影理论中是存在的。值得注意的是，这种倾向也波及了我国电影界。这种倾向有两个极端的表现：或者否定电影画面所固有的思想内涵，否定影片的思想深度；或者把影片的主题看作是游离于画面之外的观念，从而出现所谓“说主题”、“贴主题”等等反艺术的弊病。这些，都是和电影本性背道而驰的。

其二，形象价值。

影片——特别是故事片——的文学价值的另一个尺度，是人物形象的塑造。它应该是运用电影语言的归宿，是评价一部影片美学价值的中心。我们在前面说过，无论是电影导演，还是电影编剧，都应该用电影语言来思维，都应该把握电影画面的视觉逻辑；可是，假如这种视觉逻辑并不能完成形象塑造，甚至会肢解艺术形象的完整性和统一性的话，那么这种逻辑就会流于形式。这当然不可取。尽管个别的电影画面中可能没有人物，但总的说来，人毕竟是电影画面的中心（风景片、科教片除外）。在故事片中，画面应该表露出人的性格。而一部真正具有文学价值的影片，必然会有塑造得活生生的、有血有肉的银幕形象。至少，现实主义的电影是这样。

高尔基曾经说过：作家的职业是“人学”。小说是“人学”。戏剧也是“人学”。我们同样不能忽视电影中的“人学”。

我国一位电影艺术家曾经说过，就世界范围内来说，电影的伟大时代还没有到来，因为在电影艺术中还没有出现过莎士比亚、托尔斯泰、鲁迅这样的作家，以及《哈姆雷特》、《红楼梦》那样的作品。这些话是值得深思的。然而，这只是问题的一个方

面。从另一个角度来说，电影艺术确实改编过莎士比亚、巴尔扎克、托尔斯泰、司汤达、雨果、狄更斯、莫泊桑、鲁迅、茅盾等文学家的名著，并从中获得了很多好处。首先，在一系列根据名著改编的影片中，一大批生动、丰满、具有典型意义的人物形象，给银幕增添了光彩；艺术家们也从对典型形象进行再创造的过程中，取得了经验。其次，这些根据名著改编的影片，也大都具有较高的思想深度，为银幕增添了理性的光辉。

如果要问：我国的电影艺术中主要缺少什么？我觉得，它所缺少的正是这种生动、丰富、具有高度典型性的人物形象，以及艺术作品应有的较大的思想深度。为此，在讨论电影与文学的关系问题时，“思想的价值”和“形象的价值”，是十分重要的。也正是因为这样，本书将在最后一章专题探讨电影中的“人学”。

小　　结

在分别讨论了构成电影艺术的各种因素之后，我们可以得出如下的结论：

电影本身始于“活动照相”，活动画面是它的最初的、最基本的构成元素，这就使它具有纪实性、运动性、直观性和形象的具体性；声音进入了电影，成为它的另一种构成元素；音乐不仅对视觉画面具有渲染、烘托、解析、揭示的作用，并赋予电影以节奏感。

除此以外，电影还向戏剧和叙事文学吸取了营养。在电影艺术的构成中包含着戏剧的因素——直观的动作、戏剧性的情境和各种形式的冲突；同时，也包含着文学性的因素——叙事性和细节。

正是由于在电影艺术中包含着许多元素，这就形成了“电

影本性”这个概念的复杂性。在解释这个概念时，由于各自强调某一种元素的重要性，就可以得出不同的结论。

比如，有人强调它的最初的、基本的构成元素，认为电影的本性就是“活动照相”或“活动画面”。克拉考尔在《电影的本性——物质现实的复原》中说：电影的本性，指的是“由电影的基本特性和这些特性的各种相互关系所决定的本性”，而电影的“基本特性是跟照相的特性相同的。”① 佛里伯格却认为：电影“除了作为画以外，不可能作为任何其他东西来欣赏。”岩崎昶在引述这段话时，作了一句补充：“电影的确是绘画，但它却是一种‘活动的画’。”②

再如，有人强调电影构成中的戏剧性因素，认为：“戏剧——在我们眼前进行着的动作，仍然是电影剧本和影片的基础。”“电影艺术中所有其他的因素——史诗的、抒情的、造型的因素，都要服从戏剧的因素。”③

还有的人则强调电影中的文学性因素，强调它的叙事性特点；甚至追求“与小说相适应的电影形式”。

其实，这些说法，只有相对的正确性。

构成电影艺术的因素是多方面的，可是，电影并不是这些因素的混合物，而是多种因素有机的融合体。我觉得，在构成电影艺术的多种因素中，正是以画面为主体、为基本的；所谓“银幕形象”，正是以画面为主体、融合了声音（自然音响、对话、音乐）的视听复合形象；而且，这种复合形象中又渗透了戏剧

① 克拉考尔〔德〕：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社 1981 年版，第 36、35 页。

② 岩崎昶〔日〕：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社 1963 年版，第 60 页。

③ 引自《电影艺术译丛》，1963 年第 5 辑，第 35 页。

的戏剧性和文学的叙事性。概括地说：电影艺术，是由画面和声音构成的视听复合形象和戏剧性、叙事性融合统一的艺术样式。

当然，我们在这里所讨论的，还只限于构成电影艺术的几种基本因素及其相互关系。沿着这条线索讨论下去，就会触及到一系列更为复杂的问题：

1. 如果说，在电影艺术的视听复合形象中包含着戏剧性——首先是作为戏剧性的根基的直观动作，那么这直观的动作并不是由演员在观众面前直接表现的，而是摄影机纪录下来的动作的影象。这样，电影中动作的本性就必然与戏剧有联系，又有区别。我们也就有必要进一步讨论电影中动作的本性。

2. 电影是由多种因素构成的，这就意味着，它是一种综合艺术。总的说来，艺术可以分为两大类：时间艺术与空间艺术。所谓“综合艺术”，也可以理解为时间艺术与空间艺术的综合与交融。戏剧也兼有两种艺术的特征。可是，与戏剧相比，电影在时间与空间上都有更大的自由。如果把电影和小说相比，两者在时间和空间的自由性上是相近的，然而，电影艺术在时间与空间的观念和表现上，又与小说有明显的不同。这样，我们就有必要深入讨论电影的时间与空间。

3. 电影从戏剧中获取了戏剧性的营养，在戏剧中，所谓“戏剧性”是与“假定性”紧密联系着的。文学的叙事，也有自己的假定性。一般认为，电影与戏剧、文学相比，假定性的程度要小得多。然而，电影也并非是与假定性绝缘的（世界上根本不存在这样的艺术）。为此，我们有必要具体讨论电影艺术中假定性的范畴和种种表现。

4. 如果说，电影语言的基本元素是画面和音响，要把这两种元素组成一部影片，就需要精心结构，这就涉及到蒙太奇、场面、情节、统一性等等问题。

5. 电影是演给人看的，这就涉及到这种艺术与观众之间的关系。

在从总体上说明了构成电影艺术的各种因素之后，就可以对这些专题进行深入讨论了。

第二章　电影动作的特性

在讨论电影与戏剧的关系时，我们已经谈到了“动作”。电影中确实包含着各种动作的成分。多少年来，有很多戏剧理论家已经反复指出：戏剧是动作的艺术，没有动作就没有戏剧。我们当然可以说：电影也是动作的艺术。不过，假如我们只把讨论限制在这些抽象的结论上面，尽管它是正确的，却未必有什么实际意义。如果说戏剧和电影都需要动作的话，那么，戏剧动作和电影动作并不是同一的概念。在这一章，我们将进一步讨论电影动作的特性，并围绕这个中心，探讨一些有关的问题。

一、舞台动作与银幕动作

1. 动作——演员艺术的基础

戏剧是一种综合艺术。在各种被“综合”的成分中，居于中心地位的是演员的表演艺术，而演员扮演角色凭藉的基本手段正是动作。人所尽知，在戏剧艺术的童年时期，曾经把演员称作“动作的人”。在戏剧艺术高度发展的时期，逐渐形成了不同的演剧体系和表演流派，出现了不同的观点和主张，但却都不否定动作的重要性。通常被称为体验派艺术的大师的斯坦尼斯拉夫斯基在阐述其演剧体系时说：“在舞台上需要动作。动作、活

动——这就是戏剧艺术、演剧艺术的基础。”① 被称为“表现派”演剧体系代表人物的梅耶荷德指出：“动作在戏剧表演创作中，是一种最有力的表现手段。舞台动作的作用，比其他戏剧成分的作用更重要，……”他甚至认为，即使没有剧场建筑，没有布景、脚光、服装，只要有演员的动作，“依然不失为戏剧”。② 德国的戏剧艺术家布莱希特提出“间离效果”的主张，并形成了自己的戏剧观；但他也认为：“制造‘间离效果’的前提条件是，演员应该赋予他所要表现的东西以明了的表演动作。”③ 中国戏曲艺术在长期发展中形成了独特的演剧体系，所谓“独特”，也只是指它的舞台动作的形式不同于话剧，它的动作是虚拟的、程式化的；但戏曲演剧仍然是以动作为基础。对于戏剧艺术说来，动作是它的基本表现手段，也是最基本的构成元素。在一出戏的演出中，各种各样的事件，各种各样的矛盾关系以及情节，都只能是靠演员的动作获得艺术体现。戏剧家的结构任务，也正是在舞台时间、空间的范围内组织动作，使其获得完整性和统一性。每个戏剧场面都是由动作的延续和发展构成的。一出戏就是一个庞大的、具有完整性和统一性的动作体系。这已是老生常谈。

演员的表演艺术，在电影中并不像在戏剧中那么重要。如果说，在戏剧中演员本身就是一种“艺术材料”，那么，在电影中，演员的表演已经同其他艺术材料一起融化在电影画面之中了。假如我们认真分析每一个电影画面的内涵，就会发现，有的可能是由演员的动作构成的；有的则是由演员的动作和环境的融

① 斯坦尼斯拉夫斯基〔俄〕：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，史敏徒译，中国电影出版社1958年版，第56页。

② 引自《外国戏剧资料》1979年第3期。

③ 引自《戏剧理论译文集》第9辑。

合而构成的；有时甚至可能只有背景、道具和音响。但是，无论如何，在电影艺术的构成中，却不能否认表演艺术的重要性。如前所述，电影艺术的运动性，主要是靠演员的动作造成的。或者说，在构成电影画面运动本性的三种方式中，演员的动作仍然是最重要的，甚至也可以说，它是故事影片的基础。不能设想，一部没有演员的动作的影片（除以拍摄自然风光作为基本任务的风景片；以剖析某种科学现象为基本任务的科教片，等等）可以成立。

电影艺术不仅需要动作，而且，作为舞台动作的诸种要素，同样适用于电影艺术。比如，舞台动作的三个要素是：做什么；为什么做；怎样做。对于戏剧演员来说，要完成扮演角色的任务，必须搞清动作的这些要素。如果剧本中关于舞台动作的提示是“喝茶”，那么，这只是明确了动作的第一个要素——做什么。演员如果要演好这个动作，还需要弄清楚后两个要素：为什么做和怎样做。所谓“为什么做”，指的是人物动作的目的和动机；所谓“怎样做”，指的是演员具体的动作方式。后者属于外部表现，前者则属于动作的心理依据。两者是不可分割的。一般地说，前者制约着后者。比如说，剧本中提示出演员要“喝茶”，演员必须首先搞清楚人物喝茶的动机，才能确定怎么样喝。如果说，人物刚刚在酷暑中赶了一段路程，口干舌燥，他端起茶杯喝茶，那就会像“牛饮”一样地喝完它。如果有一位朋友从远方给他带来一包名茶，要他品尝，他喝茶时就会是另一种表现方式。假如他正在同人谈话而话不投机，局面十分尴尬，他为了掩饰这种心情才端起茶杯来喝茶……各种不同的动机就决定了动作的特殊方式。诸如此类的例证，都是人所尽知的生活常识。但实际生活中人们的动作与舞台动作并不是一回事。正如苏联著名戏剧导演拉波泊所说的：“现实生活中，我们常常下意识地动作着，不知道决定我们行动的原因，我们所追求的目的——但是，在舞台上，我们必须知道我们要做些什么，而且为什么要

这样做。"[1] 实际上，人们在实际生活中每时每刻都会有很多的动作，有些动作不仅是下意识的，也是毫无意义的。但在舞台上，任何毫无意义的东西都不应该成为戏剧的构成元素。真正的舞台动作都应该有一个由外到内、由内到外的完整的过程。所谓"由外到内"，指的是由于某些突发事变和人物的相互影响而产生动作的动机——心理内容；所谓"由内到外"，指的是人物在某种动机（心理）的推动下采取特殊的动作方式。在舞台上，人物的某个动作所具有的意义，只能联系到动作的"因"去考察，去分析。动作的"因"包含着两个内容：一是影响人物产生动机的突发事变和关系，我们通常称之为"情境"——外因；二是人物的心理动机——内因。黑格尔认为：动作"起源于心灵"，正是指的第二种"因"——心理动机。贝克在分析戏剧动作时说过："人物的行动必须从他的'动机'产生出来，行为的动机是根本、是基础。"[2] 舞台动作的本性还在于：情境促使人物产生心理动机，心理动机又产生特定的动作；因此，我们可以通过直观的动作体察到人物的心理动机，并由此了解到这是一个什么样的人物——特定的性格。从演员表演的角度来说，必须把握住人物的性格，并搞清这一性格面临的具体情境，再研究情境对性格的影响——他（或她）在特定情境中产生的心理动机，由此而确定其特殊的动作方式。也就是说，演员的创作历程是：性格——情境——心理——动作。从看戏的观众来说，他首先看到的是人物在特定情境中的直观的动作，再由此而"设身处境"地体验到这个人物的心理动机，进而了解到这是一个什么样的人物——性格。也就是说，观众进行欣赏的历程是：情境——动

---

① 拉波泊、查哈瓦〔俄〕：《演剧教程》，曹葆华、天蓝辑译，新华书店 1950 年版，第 33 页。

② 贝克〔美〕：《戏剧技巧》第 7 章，余上沅译，中国戏剧出版社 1985 年版。

作——心理——性格。应该说明，这里所说的舞台动作，包含着外部形体动作、言语动作、静止动作等等成分，它们都是人物在特定情境中的心理动机的产物，是人物内心世界的外现方式，当然也是性格的外现方式。

无疑，电影中的动作同样具有这样的本性。在这方面，构成银幕动作的各种成分无一例外。

在戏剧中，人物的外部形体动作要具有戏剧的价值，首先需要有一定的心理动机，它应该是特定性格在特定情境中心理活动的外现方式；也就是说，任何一个有戏剧价值的外部动作，都应该有一定的心理内涵，从而使观众通过可见的直观动作体验到人物的思想、感情和心理活动的内容。一般地说，没有心理依据的纯外部动作，是与戏剧性的要求相悖的。电影与戏剧相比，更侧重视觉的直观性。也可以说，电影更侧重有视觉价值的外部形体动作。电影正是从摄录各种外部动作开始的。即使在这种艺术样式高度发展的今天，仍然不能否定视觉动作的价值。尽管有些电影剧作家、电影导演在热衷于搞“内心的电影”，诸如心理片、意识流影片等等；但是，就是在这类影片中，也依然不能完全排除有视觉价值的外部动作的。瑞典电影艺术家创作的《野草莓》（又译作《杨梅树下话当年》）被称作意识流影片的代表作，它通过一位老教授在接受荣誉学衔的那一天的见闻和经历，着力于对主人公意识活动的剖析。但是，就在这部影片中，无论是那些表现人物现实活动的段落，还是某些表现人物的梦境和回忆的段落，都并不缺少视觉的外部动作。在该片开头所展现的那个梦幻的世界里，也是由一系列外部动作构成的：

……

我本能地掏出我的怀表想对对时间，但是我发现我的报时准确的老金表的指针也不见了。我把它放在耳

边，想听听它还走不走。于是我听到了我的心在怦怦地跳。它跳得非常快，而且很不规则。一阵莫名的惊恐摄住了我。

我拿开表，在墙上靠了一会儿，直到这种感觉消失为止。我的心脏平静下来，我决定回家去。

我很高兴，我看到一个人站在街角上。他背朝着我。我冲到他跟前，碰碰他的胳膊。他倏地转过身来，可怕的是，我发现这个男人的柔软的帽子下边并没有脸……

接下去，主人公看见一辆古老的灵车驶过来，一个轮子脱离开车身朝自己滚过来，并在教堂的墙上撞得粉碎，而灵车上的棺材又掉落在街旁。这时，主人公的外部动作更为强烈了：

……一种强烈的好奇心驱使着我，我走近棺材。一只手从一堆碎木板中伸了出来。我俯下身来，死人的手抓住我的胳膊，用力把我拉向棺材。我拼命地挣扎着，死尸慢慢地从棺材里站起来，这是一个穿着燕尾服的男人。

我吓坏了，我看见死尸就是我自己。我试图把胳膊挣脱出来，但是他用力抓住不放。他始终无动于衷地凝视着我，而且似乎带着一种讥讽的微笑。

就在这万分恐怖的时刻，我醒了，在床上坐起来……①

我引述这部影片中的片断，是因为它可以说明：就连这种用

① 引自《电影艺术译丛》1980年第2期发表的译本。

梦境揭示人物潜意识活动的影片，也需要通过视觉动作和梦境化为直观的现实。而且，就在这里，这位主人公的潜在意识：他在晚年所经常感到的时间和停滞[①]、死亡的威胁等等心境，也都是凭藉视觉动作外现出来的。至于一般样式的影片，这种视觉动作的重要性，更是不言而喻了。一部影片可能没有言语动作（例如在无声片及某种特殊题材的有声片——如《裸岛》），但是，没有视觉动作的影片却是难以找到的。问题在于，电影需要视觉动作作为重要的表现手段，但是，这并不意味着，有了视觉的直观动作就有了艺术。从艺术的要求来说，更重要的则是在视觉动作中所寄寓的非视觉、非直观的内涵——心理内容的深刻性和丰富性。如前所述，即使在心理片、意识流影片盛行一时的今天，片面追求纯外部动作而忽视其心理内涵的倾向，仍然是存在着的。诸如，脱离开情境和性格的制约，让片中人物没完没了地打斗，让一对恋人在花丛、田野、海滨相互追逐……每片必打，有爱必追，已经成为一种恼人的趋向。当然，编导者的意图似乎是要通过“甜蜜”的追逐渲染爱情的幸福，用打斗去制造紧张的效果；然而，由于外部视觉动作并没有丰富的心理内涵，效果适得其反。如果说，编导者企图用诸如此类的外部动作作为吸引人的手段，那么，他们却忘记了一个前提：用外部动作的激烈程度吸引观众，并不是艺术的目的。观众到体育场去看击剑、拳击、排球、足球大战等，可以从外部动作对抗的激烈程度中获得享受（认真地说，真正高级的体育竞技，也讲究心智性技艺的），对于体育爱好者说来，得到这种享受就足够了。但观众到电影院来，希望得到的却是另一种享受——艺术欣赏的享受。他们要求艺术家帮助自己了解人，要求剧作家、艺术家给他们打开各种人物灵魂的大门，帮助他们结识一个一个“熟识的陌生人”——

① 在意识流影片中，没有指针的钟表，常常被用来象征着时间的停滞。

独特的性格，从而受到人生的启迪。假如电影中有拳击、击剑、追逐等等场面，他们可以谅解这些场面不像体育竞赛那么激烈，但却不能谅解在这些场面中人物心理内涵的贫乏。遗憾的是，有些影片的编导者常常在这方面使观众失望。

至于言语动作（在影片中主要是对话），那更应该是人物“心曲隐微”的外现方式。把电影中的“对话”看作是一种特殊的动作成分，这首先就意味着，应该尽量减少那些单纯叙述事件、代作家发表政见的对话，而使每一段对话都成为特定人物在特定情境中心理活动的外现方式。但是，从动作的角度来说，仅仅如此还是很不够的。就像在戏剧中一样，电影中的对话要成为言语动作，至少还应该具有这样的性能：对话双方的言语应该相互有一种冲击力和影响力。所谓“冲击力”，指的是对话双方的言语应该构成冲突或抵触。所谓“冲突”，是人物之间矛盾关系的表现方式之一，是各种思想、感情、意愿、心理相互撞击的表现，而这种撞击又往往是通过对话体现出来的。这类言语动作，在很多影片中都不乏成功的例证。在意大利影片《一个警察局长的自白》中，警察局长篷纳维亚和检察官特拉尼亚的一段对话，就是一场激烈的冲突。在这场冲突中，双方的言语对对方都有巨大的冲击力：

特拉尼亚：“你在这件刑事案中犯有同谋罪，现在我要调查你的动机，是不是为了想达到某种伸张正义的狂想。因为你对法庭失去信心，你就放出一个杀人犯。可我不信，我不信这仅仅是出于一种道德观。你不能使我信服，篷纳维亚！”

篷纳维亚：“结论是……?”

特拉尼亚严肃而郑重地说：“你可能是罗蒙诺对手的一个同谋，为了要捞点钱去过花天酒地的生活。”

篷纳维亚显然被激怒了，他轻蔑地冷笑说："你怎么想出这一套故事的？是白日作梦，还是黑夜作梦？哈哈哈！你说啊！你说我是被人收买了，'生活在狂想之中'，'尽想些希奇古怪的事情'！这一点我还没有想通！"……他走到特拉尼亚面前直视着他，发起了攻击："不过，如果有人收买我去干掉罗蒙诺，那么也一定会有人出来收买你，把罗蒙诺从他的对手，也就是从我的手里救出去。"

特拉尼亚大怒："我可要把你……"

篷纳维亚打断他："你要把我逮捕起来，那就请你先告诉我，尊敬的先生，你到底站在哪一边？你说真话。"

两人争论着走向汽车，特拉尼亚失去了克制，突然转过身，恼怒地使劲揪住篷纳维亚的衣襟摇晃着："那你站在哪一边？"

篷纳维亚抓住特拉尼亚揪住他衣襟的手，两眼直盯着他说："我站在我自己一边，我有证据。你说他们用钱收买了我，放了利普马。那就快逮捕我吧！我正等着呐！那人们就会知道是谁救了罗蒙诺，而且为什么要救他。我会跟那个人关在一起，他跟你一样，有一张诚实的面孔。我真想看看，到时候你跟那窝臭虫会怎么同归于尽的！"①

在这样的对话中，双方都把言语作为武器，相互进攻，对话中闪烁着刀光剑影，彼此都朝着对方的心灵上施放利箭，话语具有很强的冲击力。所谓"抵触"，只不过是矛盾关系的另一种表现方

① 《外国电影剧本丛刊》，第164—165页。

式。双方的矛盾已经潜在着，然而，在某种情境中，由于种种原因尚未爆发为针锋相对的冲突，或者一方挑起矛盾而另一方采取忍让、回避的态度，或者双方都不想使矛盾爆发，因而就构成了矛盾关系的另一种表现形式，我们可以称之为“抵触”。在这类场面中，尽管可能缺少外在的紧张性，而双方复杂的心理却可以使对话具有内在的力度，它们仍然会有一种冲击力。在《野草莓》中，当主人公与儿媳同坐一辆汽车赶路的时候，儿媳玛丽安告诉公公自己和丈夫都恨他，她的“平静的、几乎是无动于衷的语调”使他很“震惊”；而且，她直言不讳地批评他“是个老自私”，“自以为是，从来听不进别人的话”，虽然人们都把他“描绘成一个人道主义者”，实际上却是“铁石心肠”。这些对话，不仅展示了公媳之间潜在的矛盾，而且对主人公有很强的冲击力。假如他对儿媳的话采取积极反攻的态度，那将会爆发一场冲突。然而，他并没有这样做，我们听到的是这样的对话：

伊萨克：就算是这样吧。好，我说真心话，我是很高兴有你在家里的。

玛丽安：像一只猫。

伊萨克：猫也罢，人也罢，都一样。你是一个出色的年轻女人，我很遗憾你不喜欢我。

玛丽安：我没有不喜欢你。

伊萨克：噢。

玛丽安：我为你难过。

这场对话开始的时候，气氛是很紧张的，在这里却已经缓和下来了。假如说，剧作家是在用一种特殊的方式处理人物之间的矛盾关系，那么，这种方式也是来源于生活的。在实际生活中，尽管人们之间潜在着很深的矛盾，但并不总是采用针锋相对的对抗方

式来处理的。性格和情境的丰富多采性，决定了矛盾表现方式的多样性。在这样的对话中，心理活动的容量并不亚于针锋相对的冲突，对话内在的力度来自心理的抵触，它们当然是具有戏剧价值的。也就是说，它们都是真正的银幕动作。除此，当人物之间并不存在着矛盾关系时，当人们在具有共同的思想、感情和意愿的时候，他们在某种情境中相互倾诉自己的心声，并能对对方产生一定的影响，也可以成为一种言语动作。而且，在一般情况下，言语对对方影响力的强弱，又往往决定着它们戏剧价值的大小。

至于“停顿”，或曰“沉默”，当然也必须具有丰富的心理内涵，才能成为动作，我们一般称之为“静止动作”。所谓的“静止”，仅仅是就人物的形体活动和言语而言，也就是说，在此时此刻，画面中的人物既没有明显的形体活动，也没有说话，表面上看，是静止不动。然而，就人物的内心来说，并非是“静止”的。巴拉兹在《电影美学》中指出：“沉默是动作”。他认为：

> 一个人沉默不语并不仅仅表现消极而已。保持沉默常常是一种故意的、生动的、富有表现力的动作，而且它经常代表某种十分明确的心理状态。
>
> 在无声片里，每个镜头都是无声的，但它却很少是描写沉默的。沉默寡言可以是一个人物的性格特征，不然就必须具有某种剧作上的理由。在影片里，像在舞台上一样，人物沉默不语不只是“为了可以少说几句话”；如果人物的沉默并无内心的动机，便会给人一种毫无意义的空虚的感觉。①

① 巴拉兹〔匈〕：《电影美学》，何力译，中国电影出版社1978年版，第239页。

巴拉兹所说的“剧作上的理由”，指的正是把“沉默”（“停顿”）作为人物心理活动内容的一种特殊的外现方式，和揭示人物内心世界的特殊手段。对于电影剧作家来说，要让人物“沉默”，就应该把握住人物在特定情境中的心理内容，以此作为“沉默”的内涵。对于电影演员来说，也只有把握住人物在特定情境中的心理内容，把握住人物“内心的动机”，才能使“沉默”具有艺术的表现力。不过，舞台上的“沉默”和银幕上的“沉默”，在表现方式上也有所不同。在奥尼尔的舞台剧《安娜·桂丝蒂》中，高潮场面包含着一个“沉默”——静止动作。在此以前，安娜和年轻的水手布克相爱了，老桂丝和布克为此发生了一场冲突，他们都要安娜按照自己的意志行事，安娜的独立人格受到了两个人的损伤，她在盛怒之下，向他们讲出了自己一直不愿触及的往事：她在十六岁的时候被乡下的表兄奸污了，她一个人跑到城里，先是给人作看护妇，后又沦为妓女。老桂丝和布克为此受到了沉重的打击。在这个场面中，三个人物的心理活动内容十分复杂，每个人的内心都掀起了一场暴风雨，但表现方式却是“沉默”：

> 安娜：……我被关在屋子里，我告诉你——象关在监牢里一样——看护别人的小孩子——整天整夜听他们哭呀闹呀——我要出去的时候——我孤单单地感到寂寞——寂寞得像在地狱里一样：〔声音中突然显得疲乏〕最后，我终于屈服了。这有什么用？〔停住，朝两人看看。两人都默然不动。桂丝象是失望得目瞪口呆，一切的希望都毁灭了似的。布克脸上燃起愤怒之火，但是他惊讶得不知如何寻找发泄愤怒的方法。安娜感觉到他们静寂中的严重性……〕

这里的沉默，当然是出于“剧作上的理由”，而且，其情绪效果是很强的。在这样的戏剧场面中，能够传达人物心理内容的唯一信息就是演员的面部表情。可是，由于舞台固定空间的限制，由于观众与演员不能改变的距离，观众很难精细入微地观察人物在沉默中的面部表情。因此，戏剧观众更多地是靠“设身处境”地去体验三个人的内心激情了。电影导演在处理这类场面时，就可以藉助于摄影机的性能，用近景镜头和特写镜头，把三个人物在沉默中的面部表情精细入微地展现在银幕上，为沉默中的心理内涵提供更清晰的信息，从而使观众的体验获得更明确的定性。当然，这还只是电影中处理“沉默”动作最简单的方式，至于更复杂的手法，我们在后面还要谈到。

总括地说，银幕动作与戏剧动作具有共同的本性，主要表现为：

其一，在电影和戏剧中，动作都是演员艺术的基础。在戏剧中，演员的动作是最基本的表现手段。各种各样的矛盾关系只能通过动作才能得到直观的体现，情节也只能在动作的发展中得以具体展开，剧作的主题思想也只能在动作中得到艺术的体现……总之，我们在讨论一出戏、一部影片的各种构成因素时，都不能离开动作这个最基本的元素。

其二，动作的各种成分都具有直观性：外部动作是可以直接看到的，言语是可以让观众直接听到的，“沉默”中的面部表情也是可以看得见的。然而，直观的动作应具有非直观的心理内涵。这既是舞台动作的本性，也是银幕动作的本性。人们在讨论电影艺术时，常常强调它的视觉的直观性——运动性。这无疑是正确的。然而，强调这一点，却不应导致忽视和排斥非视觉的运动性——人物心理活动的内容。契诃夫说过：“全部意义和全部

的戏都在人的内部，而不在外部的表现上。”[①] 认真地说，这句话似乎有点片面性。说得准确些，一个人的意义和“戏”，既在于内部，又在于外部表现。因为，人的内心世界毕竟是非视觉的王国，在直观艺术中，它只有藉助于“外部表现”才具有形象的价值。没有“外部表现”的“内心”，是观众无法理解的，也是没有戏剧价值的。片面强调“内心”，忽视直观的“外部表现”，对电影艺术来说，是不可取的。然而，这只是问题的一个方面。另一方面，我们同样可以说，假如直观的动作丧失了非直观的心理内涵，那就会成为没有灵魂的躯壳，同样是不可取的。

2. 舞台的局限与摄影机的魔力

我们所说的舞台动作，是演员在舞台上当着观众的面完成的。而银幕动作，则是指银幕画面中人物的动作；它同样是由演员完成的，所不同的是，电影演员是在摄影机面前完成动作，由摄影机摄录下动作的影象，经过剪辑，最后投放到银幕之上。这个区别，使得银幕动作和舞台动作在构成上有着明显的不同。

首先，演员在舞台上表演，在进入特定的空间（场景）之后，动作就要连续进行下去，一直到退场或大幕闭上为止。在这中间，他（或她）在固定空间中的动作必须具有连续性和完整性。我们通常把一个个戏剧场面看作是戏的基本单位，而每个戏剧场面正是由演员（一个或几个）的连续、完整的动作构成的。无论是传统的三幕、四幕或五幕戏，还是近代和现代出现的“多场景”的戏，都是如此。但是，在电影中，导演却可以根据立意和艺术上的需要，把一个完整动作过程中的某些环节删掉，只留下其中最重要的部分，再把它们剪辑在一起，从而构成银幕

① 引自《文艺理论译丛》1958 年第 2 期，第 199 页。

动作的特殊过程。美国电影艺术家雷纳逊把这种银幕动作的特殊过程称之为动作的“压缩”。他记述了布努艾尔的影片《维里狄安娜》[①] 中的一个片断，用以说明电影中压缩动作过程的处理手法。这个片断是：维里狄安娜到了叔叔的农场，先是同叔叔一起走向农舍时谈话；晚上，她在房间里准备就寝，叔叔派女佣人去窥望她，自己却在楼下的房间里弹钢琴；女佣人通过钥匙孔窥望维里狄安娜，之后，又到楼下向主人报告看到的情况。在影片中，布努艾尔把这个动作过程大大压缩了，银幕上实际展现出来的只是几个被间断了的动作：

（一）维里狄安娜和叔叔沿着小巷走着：开始是他们的脚的特写，接着是仰拍他们的头部的镜头。

（二）晚上，叔叔在楼下的房间里弹琴；先切入踏琴板的脚，接着是双手弹琴的特写。

（三）女佣人窥视维里狄安娜准备就寝的几个镜头：维里狄安娜在房间里脱衣服，女佣人在房间外蹲下从钥匙孔向屋里窥望，维里狄安娜脱完衣服、穿上睡衣、拿出祈祷用的十字架，并在地板上铺好被褥。

（四）女佣人离开维里狄安娜的房门。

（五）女佣人在楼下房间里向主人报告看到的情况。

很明显，影片所展现出来的动作过程是不完整的。比如，维里狄安娜到叔叔家里的种种活动，她跟随女佣人走进房间的过程，叔叔让女仆去窥视维里狄安娜，女佣人接受任务从楼下走到

---

① 刘易士·布努艾尔（1900—1983），西班牙著名电影导演。《维里狄安娜》是他 1961 年执导的影片——编者。

房间外的动作过程，以及女佣人从楼上走回楼下房间的过程，等等，都被“压缩”掉了。但是，我们在银幕上看到那些被精选出来的、实际展现的几个间断的动作时，就会通过自己的想象去补充那些被“压缩”掉的东西，并不会否定动作过程的完整性。在这里，电影艺术家已经同观众建立了“默契”。这种“默契”为电影家处理银幕动作提供了充分的自由。电影家可以凭藉这种“默契”，剔除很多琐碎的动作过程，精选其中最主要的环节，通过剪辑艺术，再现出动作的完整过程。一般地说，舞台导演对动作过程的“压缩”、删减，就没有这样的自由。因此，我们可以把电影看成是最精练的再现艺术。

有人说，戏剧和电影的区别在于：后者是把一个完整的动作过程裁剪成一个个细小的碎片，然后再把它们剪辑在一起；而前者却是要把这个完整的动作过程按照顺序自然地再现出来。其实，这些话只说对了一半。电影艺术在把裁剪成的碎片剪辑起来的时候，是经过精选的；而“精选”则意味着压缩、删除那些不十分重要的碎片，只把最重要的东西缝制成精美合体的衣衫。在这方面，电影艺术是得天独厚的。

当然，电影观众的“默契”，从另一个角度来说，也可以成为一种严格的要求。假如影片中在处理动作过程时流于繁琐，假如电影艺术家片面追求完整再现动作的过程，就会使观众感到厌烦。对于缺少银幕感的剧作家、导演、摄影师、剪辑师说来，特别是对于习惯于舞台艺术的剧作家和导演说来，能不能充分利用这种“默契”，从而用最简练、最经济的方式处理银幕动作，就成为一个至关重要的课题。

其二，银幕动作的特性还表现在：在动作的发展过程中有可能从不同的角度展现它的整体和细部，从而诱导观众从不同的角度去观察这些动作，加深对它的感受。这种特性当然是由摄影机的魔力造就出来的，舞台剧无法达到这样的效果。在苏联影片

《乡村女教师》中有这样一个场面：在乡村学校的教室里，女教师正在给学生讲课，她要求每个学生写下这样一句话："在我们村子里开始了集体化运动啦。"每个学生都在用心地写着。只有尼基塔·布柯夫拿着笔没写，他望着老师，心里在想着刚刚听到的一件事，最后终于在练习本上写下这样一句话："今天晚上他们要杀你，还要烧学校。"要在舞台上再现出这个完整的动作过程是相当困难的。因为舞台剧的导演虽然可以表现出女教师讲课的动作，也可以把专心听她讲写字的学生纳入舞台场面之中，甚至也可以在固定的空间和场面中给布柯夫一个突出的地位，暗示出他进行思想斗争的过程，但却很难把这个过程化为明确的视觉形象。问题在于，布柯夫在舞台场面中的地位是无法改变的，导演既无法展现他在笔记本上写下的词句，也无法让观众从布柯夫的角度去观察女教师的动作细节。在这类舞台场面中，布柯夫与女教师一般是处于同等的地位，他们都是场面中的一个个体，他们的动作几乎是同时完成的，导演也只能是客观地向观众展现这个场面。但是，在影片中，导演却可以凭藉摄影机的魔力，从不同的角度去拍摄这个场面的总体和细部；忽而突出女教师的动作，忽而又把镜头集中于布柯夫的动作；忽而客观地展现这些动作，忽而又从布柯夫主观感受的角度去拍摄女教师的动作细部……电影导演正是把这些从不同角度拍摄下来的动作的片断（镜头），通过组接构成了一个完整的银幕场面：

（1）全景镜头

女教师："'在我们村子里……开始了……集体化运动啦。'……你们写吧：'在我们村子里开始了集体化运动啦……'写好了吗？"

所有学生都用心写着。

(2) 布柯夫的近景和特写

他拿着笔，眼睛总是望着老师。练习本上是空白。他手中的笔在抖动。

(3) 布柯夫的主观镜头

他看见教师的和蔼的脸，她的步态，她的手，她那系在黑带上的挂表，她那斑白的金发。

(4) 布柯夫的近景和特写：

她的声音使他发抖。他的下巴在打颤，一颗很大的泪珠滴在本子上。他低下头写字。

(5) 练习本的特写

笔尖在纸上滑动着写出这样一句话："今天晚上他们要杀你，还要烧学校。"

我们所说的"从不同的角度展现动作的整体和细部"，包含着两方面的内容：其一，摄影机代表观众的眼睛，从不同的角度观察一个完整的动作场面，时而是整体，时而是从一个细部到另一个细部，其目的正在于把观众的注意力集中到动作的主要部分，造成强烈的效果。其二，摄影机有时可以代表场面中某个人物的视点，也就是说，它从某个人物的角度去拍摄整体中的某些细部，就像是用他（或她）的眼睛去观察这些细部。这样的镜头，不仅可以展示出视觉主体的内心情绪，也可以使被拍摄的细部具有主观的情绪效果。这样的镜头通常被称作主观镜头。

其三，电影还可以藉助摄影和剪辑的功能，把在一个场面中连续发展的动作切开，中间插入其他场面的动作片断，从而构成特殊的情绪效果。例如，正在展现两个人在房间里搏斗的动作过

程时，突然插入公安人员驱车赶路的动作，这个动作是发生在另一个场景中，假如把它插入被切开的搏斗动作的中间，就会产生和增强搏斗场面的紧张气氛。我们通常把这种处理动作过程的方式，称之为“切入”镜头。这里举出的只是一个最简单的例证。但是，它也可以说明，银幕动作与舞台动作之间存在着重大的差别，这种处理动作过程的特殊方式，是戏剧无法完成的。

在切开动作之间插入的部分，可以是客观的动作，也可以是主观的动作。上面举的那个例子，公安人员驱车赶路的动作是客观的，是与被切开的动作同时发生的。在另一种情况下，也可以从被切开动作的主体幻想、回忆的角度将其幻想、回忆的内容化为直观动作。在这种情况下，被插入的动作片断就具有主观的性质。在日本影片《人证》中，当八杉恭子在时装设计授奖大会上被宣布获得头奖之后，她被请上授奖台并当众发言。在这之前，栋居已经将恭平在纽约因拒捕被打死的消息告诉了她，她在复杂的心境下追悔自己的过去，讲出了这样一番话：

> 我的儿子，他死了……是我杀死的……这孩子是我的命根子……为了保住这么一个儿子，我什么活都干……这孩子，就是我的一顶麦秸草帽啊……“妈妈，那帽子怎么的啦？就是夏天从碓冰到雾积去的路上飘落到溪谷里的那顶帽子……”我已经失掉了一顶帽子，我不想叫另一顶帽子也一起失掉！

八杉恭子的动作在这里被切开了，并插入了一个回忆的动作片断——八杉恭子曾经在实业饭店的房间里会见自己的儿子杰尼：

> 杰尼：妈妈！
>
> 〔恭子背靠着大门，睁开了眼睛。杰尼伸开两臂紧

紧抱住恭子〕。

这个插入的回忆片断一闪而过，又切回到恭子在大会上讲话的动作：

〔恭子满眼泪水，她像在凝视着什么。
〔栋居和横渡盯着她。

恭子：那孩子也是来寻找麦秸草帽的……那是真正的草帽啊……

现实动作的发展在这里又被切开了，插入的是前面回忆的动作的延续部分：

〔恭子从手提包里取出五百万日元的钞票放在杰尼的床上。
杰尼：钱，我有的是！
〔他把一大把钱撒在床上。

就在这个回忆动作的延续中，又插入了八杉恭子幻想中的动作的片断：

〔恭平的形象贸然闪了进来。
恭平：你根本什么也不知道。

这个突然插入的幻想中的动作同样是一闪即逝，又切回到八杉恭子回忆的场面：

恭子：回纽约去吧！
杰尼：……
恭子：我求求你，快回去。
杰尼：妈妈，你讨厌我吗？
恭子：喜欢，……不过，我是毫无办法呀！
〔杰尼从箱子里取出破旧的麦秸草帽，送到恭子面前。他扔掉衬衣，光着上身，迫近恭子。
杰尼：我这个人是谁生的？……是黑人爸爸和你生的啊！
恭子：……
杰尼：Look at Me！
〔恭子泪珠滚滚。
杰尼：妈妈，不喜欢我了吗？……那么你为什么要生下我？
……

于是，被切开的现实动作又延续下去，八杉恭子在授奖大会上继续发言：

恭子：不过，到头来还是不行……丢掉的草帽再也不会回来了。

插入动作再次延续下去，为我们展现了八杉恭子在清水谷公园里与杰尼再次会面的动作，她在这里杀死了自己的亲生儿子。

这样采用切开和插入的方式处理动作，为展现平行动作的交错发展，为展现人物现实动作与幻想、回忆中的动作的交融，提供了充分的可能性。这是银幕动作比舞台动作优越的地方。

其四，银幕动作的优越性还在于：它可以更自由地运用

"反应镜头"，从而突出再现人物对某一事件、某一物体以及某一人物的主观反应。在舞台上，表现剧中人物对某些事件的主观反应，也是可行的，但主要是为了克服舞台空间限制时采取的特殊方式。比如，在根据列夫·托尔斯泰小说《安娜·卡列尼娜》改编的舞台剧中，导演在处理赛马的场面时，遇到了很大困难，他很难把赛马的动作搬上舞台，只有用假定性的方式把它放在暗场，明场主要表现安娜·卡列尼娜及其他人物对赛马场面的反应。在一般的舞台场面中，一个人物的动作与其他人物的反应是一起展现给观众的。假如在场面中有两个人物，他们在相互交往中，或者一方冲击另一方，或者一方从另一方的情感交流中受到影响，导演只能通过场面调度把相互交往的双方，作为一个整体场面展现在舞台的固定空间之中。可是，观众在观看这样的场面时，却并不总是同等地对待相互交往的双方。当一个人物正在进行某个动作时，观众一般会把视线集中于这个人物；当这个人物的动作完成时，观众又会把视线转向另一个人物，观察他（或她）从对方的动作中获得什么样的影响。在一般情况下，大部分观众比较容易把注意力集中于正在进行动作的人物，而忽视对方的反应。其实，反应也是一种动作。从场面的整体来看，动作者与反应者往往居于同等重要的地位，而且，后者有时还会重于前者。例如，一个人听到一句普普通通的话语，很可能受到巨大的震撼，在这种情况下，假如观众只把注意力集中于说话者，就可能无法理解这句话的真正意义。正因为如此，一位有经验、有才华的舞台剧导演，就应该善于通过舞台调度指挥观众的视线，及时地把全场观众的视线一起转移向动作者或反应者。即使如此，观众有时仍然可以不听从导演的指挥，只是根据自己的兴趣自由地转移视线。电影导演却可以剥夺观众自由转移视线的权力。他凭借摄影机和剪辑的性能，在需要的时候，可以把动作者排除在画面之外，只让观众看到反应动作。例如，在处理对话的

场面时，便可以把摄影机对准听话的一方，把另一方的话语作为“画外音”，让观众把注意力集中于画面中人物对这些话语的反应上。同样，当一个人在街上行走时，突然看见一个人的身影一闪而过，他敏感到那个身影很像自己朝觅暮寻的仇人，内心受到很大震撼；这时，导演为了增强悬念的效果，为了诱导观众集中观察，体验此人受到的震撼，可以不把那个人的面目展现出来，而把镜头对准视觉主体，用特写镜头表现他的反应——面部表情，甚至可以快速切入他与那个仇人结下仇隙的往事的闪回画面。还有，当影片中的某一人物遇到一件偶然发生的事件时，突出、强调反应镜头，便可以把观众的注意力集中于事件对人物发生的影响。在国产片《乡情》中，田桂和莉莉一起划船，莉莉一边嘻笑着一边往田桂身上泼水，导演在这个片断中一再强调莉莉的动作在田桂内心引起的反应；他一开始也很高兴，忽然又变得忧郁、沉思，因为莉莉的动作使他想起了在乡下的翠翠。在《牧马人》中，秀芝激动地说出那句发自真情的话：“我的命好，我遇见了一个好人”。这时，摄影机镜头突出的是许灵均对这句话的反应：他被这个纯净无瑕的姑娘深深感动了。

雷纳逊还说明了“反应镜头”的另一种性能：

> 反应镜头既可以产生喜剧效果，也可以产生悲剧效果。事实上，观众对剧情作喜剧性还是悲剧性的理解，是以所用的反应镜头的性质所决定的。如果当男人们向门口走去时，马上展现出在同一房间里一个女人哭泣的镜头，这一反应给观众的感受与看到女人在大笑或感到宽慰的镜头时就完全不同了。这种感受与男人所表演的

动作本身完全没有关系。[1]

这个最浅显的例子，足以说明反应动作的戏剧价值和美学价值。不过，这类反应镜头所能产生的喜剧效果或悲剧效果，与反应的对象也并非“完全没有关系”。因为，它所能产生的效果毕竟要取决于动作者与反应者之间的关系，至少是与这种关系有着联系的。

影片《告密者》的编剧尼科尔斯最重视反应镜头，他甚至认为：舞台剧才是动作的艺术，而电影艺术所注重的却是“反应”。他认为，“关于这一点，一般电影制作专家早已知道。可是就我所知，却从来也没有人把它明确地说明过。在一部电影中，当戏进入情感高潮，一个角色念出一句非常感动人的台词时，摄影机的镜头立刻就移到正在听着的角色的脸上，常常会用特写镜头表现出他的反应；这时候，观众才会受到同情的感染，恐惧，安慰，狂笑，或者痛哭，种种感情因为在银幕上出现更多的反应镜头而加强。”[2] 不过，我认为，在承认反应镜头的重要价值时，同时必须明确两个问题：首先，所谓“反应”，指的是一个人物对其他人物的动作、一个事件或一件物体的“反应”。在这中间，如果表现的是人物对某件物体、某一自然景物的反应，那么，引起反应的对象可能不是动作；可是，如果激起此人物产生某种反应的是彼人物的动作，那么，“反应”与“动作”便是不可分割的，两者是对立统一的整体。在这种情况下，就不应该只强调反应，而忽视甚至否定动作。同时，“反应”本身也

① 雷纳逊：《电影导演工作》，引自《电影艺术译丛》1979 年第 2 期，第 26 页。

② 引自麦肯选辑的《电影：理论蒙太奇》一书，哈公译，台北联经出版公司版，第 68—69 页。

是“动作”。像雷纳逊所引的那个例子中，“男人们向门口走去”，当然是动作。可是，与此同时出现的那个女人的反应，无论是“哭泣”，还是“大笑”，也都是动作。即使人物的反应只是针对一件物品、一个自然景物而产生的，尽管激起反应的对象是静态的物体，然而“反应”本身也仍然是动作。因此，片面强调“反应”而否定动作，或者把“反应”与“动作”割裂开来，都是不科学的。

3. 动作的环境与环境的动作性

在电影中和在舞台上一样，人物的动作都是在一定的环境中展开的。然而，在电影中，动作与环境的关系要比在戏剧中复杂得多。这种复杂性，也是银幕动作的特性之一。

在戏剧中，人物动作展开的环境，一般称之为背景。它是戏剧的构成因素之一。在不同的剧种、不同风格的戏剧演出中，对动作环境的处理各有不同的方式。有的重写意，有的重写实。在中国传统戏曲艺术中，舞台是固定的，但动作的环境却是不断流动、变化的。一般地说，动作的环境是通过动作本身和特殊的说明性台词暗示给观众的。比如，如果人物的动作是在划行中的船上展开，舞台上既不需要展现出河水，也无须出现真的船，观众通过人物虚拟的划船动作和一两句说明性的台词，就可以相信动作环境的存在。在话剧中，一般是用写实的布景展现出动作展开的具体环境，甚至强调要造成真实环境的幻觉。在话剧艺术的发展中，也有写意性的环境处理，导演和舞台设计家并不追求环境的写实性，而是用简单的、暗示性的平台、道具、灯光等等，象征性地表明具体空间的存在。由于中国传统戏曲艺术的动作是虚拟的、程式化的，这就使它与电影艺术之间保持着相当遥远的距离，我们可以不去讨论。这里着重谈谈话剧与电影的对比。在话

剧演出中，不管对环境的处理是写实的，还是写意的，动作与环境的关系都有两个特点：其一，动作的环境一经确定，它就被固定下来，也可以说是“死”的，因为它本身不能任意活动。其二，人物在固定环境之中，他（或她）的动作就需要在这个固定环境中延续发展下去，直至一个完整的动作过程（场面）结束。

但是，电影艺术在这两个方面都不同于戏剧，从而使动作与环境构成了迥然不同的关系。

先谈谈动作的环境。

一般地说，银幕上动作的环境都是写实的[①]。摄影机独具的性能，为环境的逼真性提供了可能性。在舞台上，是活生生的演员在观众面前直接表演，但其动作的环境却是人工制作的（包括写实性和写意性的布景）。因此，尽管导演和舞台美术家们力求实现演员动作与环境的统一，但二者之间却存在着“先天性”的矛盾。正如巴拉兹所说的：“活生生的演员和呆板的布景、有血有肉的人物和画出来的纵深空间之间的那种永远不可调和的矛盾，往往使背景最后成为戏外的东西，被挤出了注意的范围。在电影里，情况就不是这样。人和背景在那里是同一回事，两者都只是画面而已，所以就真实性来说，人和物体是没有什么区别的。”[②] 舞台剧和电影之间的这种区别是很明显的。在舞台剧中，我们说演员的动作与环境的统一，只是就某一个完整的动作过程与一个场面、一场戏的背景环境的总体关系来说的。由于舞台环境的固定性和人工性，就使得动作在发展变化的时候，背景环境

① 有些特殊题材、风格的影片，在这方面可能例外，如《红菱艳》中某些片断的环境就并非写实。

② 巴拉兹〔匈〕：《电影美学》，何力译，中国电影出版社 1978 年版，第 92 页。

却是固定不变的，因而，在一个场面、一场戏的进行当中，观众就往往会忘掉动作的环境，而把注意力全部集中在活生生的演员身上。对戏剧艺术来说，这种情况是正常的。但是，在电影中，任何一个画面都是人物动作与环境合一的影象（除非这个画面中没有人物的动作，或者只是人物细部的特写），人物动作与环境在画面中一直处于同等的地位。说得明确些，在银幕上，人物动作的发展和动作环境的流动、变换是合一的。这是电影较之戏剧优越之所在，也是银幕动作的特有属性之一。如果失去了这个特性，也就丧失了电影所具有的银幕感。

在电影中，有些动作的过程，是舞台的固定环境根本无法容纳的。（需要说明，我们在这里所指的还是话剧，因为戏曲艺术的舞台环境是不固定的）美国影片《告密者》（尼科尔斯编剧，福特导演）中，吉波为了得到二十镑的赏金，出卖了自己的朋友弗兰克，领到赏金之后，他惧怕告密的罪行败露，彻夜酗酒，把钱挥霍净尽。后来，他被革命者处死。在影片的后半部，革命组织审判了吉波之后，把他关在菜窖里，他顶穿天花板逃了出去。接下去，就是吉波在惊恐、绝望的心境下逃亡的动作过程。这个动作过程是在不断变换的环境中发展的。下面是展现吉波孤身逃亡过程中的一个片断：

> 麦克菲利浦家所在的那条街道。吉波从雾里跑出来。他绊在什么东西上面，在门前跌倒了。爬起来以后，野兽般地四面张望。看到弗兰克·麦克菲利浦出现在门口，被一种奇异的光线照射着。弗兰克脸带微笑，指着吉波。吉波呻吟了一声回过身子，又跑开去……在恐惧的驱使下，跑过某一条胡同，跑过教堂……最后，在一所肮脏的两层楼小房前停住……一个煤气灯在门口发出微弱的亮光。

吉波绊了一下，跑进房子。

肮脏的过道。吉波弯下身子走进来。四面张望。熄灭煤气灯。开始沿着肮脏的砖砌台阶走上去。某一个房间里，小孩在大声啼哭……吉波走过肮脏的、凌乱的过道……悄悄地走到一个房间的门口。仔细听着。肯定那里没有什么东西会给他以威胁之后，他才推开门，小心翼翼地走进去……①

在这个片断中，我们可以看到，随着人物动作的进展，动作的环境在频繁变换，动作的流动性和环境的变换是融为一体的，这是构成银幕动作发展的一个显著特点。正是这个特点，使得电影艺术有可能在更复杂、更广阔的环境中展开动作。

电影也可以像舞台剧那样，选择一个固定空间展开动作。但是，即使如此，导演也必须把一个统一的固定环境转化成仿佛是不固定的、富于动态感的环境。也就是说，他必须在这个固定不变的环境中，不断地变换摄影机拍摄的距离、角度，把一个完整、统一的场面，变成一个个相对独立的可变镜头，再重新剪辑起来。因此，我们在银幕上所看到的经过精选、剪辑而成的画面体系，就打破了固定环境、固定场面的感觉，从而构成动作的进展与环境的变换融为一体的银幕幻觉。我们在前一章曾提到美国影片《十二怒汉》。这部影片的动作都是在同一固定环境——刑事法庭的陪审员室，一间空空的令人感觉不舒服的大房间——里。剧本所提供的动作的同一固定环境，并没有成为导演追求电影化的障碍。他认真研究动作进展的性质，利用摄影机的魔力，不断变换拍摄距离和拍摄角度，把我们的注意力集中于不同的动

① 引自《外国电影剧本丛刊》第3辑，中国电影出版社1980年版，第112页。

作主体，引导我们从不同的角度观察动作主体及他们的环境。这是把戏剧动作转化为银幕动作的一个突出例证。

再谈谈环境的动作性。

在舞台上，无论是写实性的环境，还是写意性的假定性空间，都是固定不动的；要使物质环境产生动作感，几乎是不可能的。然而，在银幕上，所谓“运动性”本身就包含着动作环境的运动，我们可以称之为“环境的动作性”。

使静止的环境产生运动的幻觉，是移动摄影——摇镜头的重要美学功能之一。推镜头和拉镜头，可以使环境中的某些细部移近和推远，同样能造成环境在运动的幻觉。在本书的第一章，已经把这种情况作为电影画面的属性作了简括的说明。在这里，我想着重讨论：使环境产生运动的幻觉，究竟有什么特殊的审美价值。

首先，使环境具有运动感，可以增强影片的真实性。在实际生活中，无论是田野上的树木、村舍，还是城市街道两旁的建筑物，都是固定不动的。可是，当我们乘坐火车隔着车窗向外眺望时，就会感到这些固定不动的物体在迅速移动着；当我们乘坐汽车在街道上疾驰时，也会看到街旁的建筑物和人群向后移驰而去……一般地说，它们移动的速度同车行速度是一致的。当然，从科学的观点来考察这种现象，我们都知道，景物仍然是固定不动的，真正在运动着的只是车辆，或者说，当我们坐在运动着的车内时，我们的空间位置也在不断移动着。这里就存在着两种“真实”：一是物理学的真实，二是视觉主体直观感觉上的真实。艺术所需要的是后一种真实，而纯物理学的真实在艺术中一般是没有价值的。电影艺术使动作的环境产生运动的幻觉，正是利用了这种直观感觉。当银幕上表现一个人在火车上凭窗眺望时，导演就可以把摄影机安置在车窗前，把车外疾驰而过的自然景物拍摄下来，而把火车排除于画面之外，这样，就会让观众相信这是

乘车者看到的景象。假如我们表现一个人在街道上急速奔跑，我们同样可以用街旁建筑物和人群移动的速度，暗示出人物奔跑的速度。这样，可以使电影用最简练的手法展现动作主体与环境的关系，从而获得真实的效果。

其次，使环境产生运动感，还为电影艺术的主观表现手法提供了条件。在某种情况下，固定环境的运动，只是由于人物在特殊情况下的视错觉造成的。这样，环境的运动就成为人物主观心理状态和精神状态的外现方式。比如，一个人来到阔别多年的树林里，这里有一棵树上保留着他青年时代与女友定情时的标记，如今她已离开了人世，他站在树林的边缘寻找这棵树，终于找到了，镜头停在这棵树上，他凝视着，忽然，这棵树就像活起来一样，疾速地由远景推成近景、特写，他和她刻印在树干上的标记被突现出来……这种运动感恰恰是人物主观视像的产物。由此，我们理解了人物的主观心理。再如，在很多影片中，表现一个中弹人在倒下的时候，用摇镜头拍摄树木、房屋在旋转着，藉这样的镜头表现中弹者的主观视觉。同样，为了表现一个醉酒的人对环境的主观视象，也可以让树木、建筑物和人群不停地晃动。在某些表现主义的影片中，甚至还出现过这样的镜头——根据霍普特曼小说拍摄的德国影片《幻影》，为了表现一个想象过于丰富、不愿正视客观现实的人眼中所见的世界，在银幕上不断出现诸如此类的画面："蹒跚而行的太阳"，在移动着的摇晃着的房屋、楼梯在主人公面前畏缩的后退并沉入深渊……这些在舞台上难于表现的东西，却可以构成光怪陆离的银幕世界。

再次，使环境产生运动的幻觉，还可以加强动作的节奏感。不过，这已经涉及到电影艺术的另一个重要问题——节奏。对此，在后面还要专题讨论。

4. 两种不同的“直观性”

我们所说的“直观艺术”，指的是以创造感性的直观形象为己任的艺术样式。然而，对这个概念却有不同的理解，有人狭隘地理解“直观”一词，认为直观艺术主要指的是绘画、雕塑、建筑等造型艺术。这样，“直观”一词就仅仅指感性的视觉艺术。但是，也有人把音乐说成是直观艺术。音乐形象是无法看到的，是非视觉的，但却是可以通过听觉直接感受到的。如果我们从哲学的基本定义来理解“直观”的含义，那么，它指的是人凭着自己的感官可以直接捕捉到的某种信息。这样，把音乐看作“直观艺术”也并非毫无道理。有人则把“直观性”看成是艺术形象所具有的共同特征之一①，这就意味着，文学形象也应该具有直观的特性。

我觉得，如果从“直观性”这一概念的最狭隘的含义来看，无论是电影，还是戏剧，它们的“直观性”都只能是指舞台场面和银幕画面中的造型成分，如舞台场面中演员的外部形体动作，银幕上的视觉画面的内容，等等。而舞台场面中的台词和银幕上的音响、音乐、台词，都可以看作是非直观的。根据这样的理解，我们就必须修改本章前面对“动作”的解释了。是的，我们已经把“动作”一词看成是包括外部动作、言语动作、静止动作等等成分在内的概念了；而且，前面已经说过，所有这些动作的成分都具有直观性。这样一来，我们实际上是接受了对“直观性”的第二种解释：它指的是人们凭着自己的感官可以直接感受到的视、听形象；也就是说，它包含着戏剧和电影中的视觉和听觉部分。

① 参见《马克思主义美学原理》下册，三联书店 1961 年版，第 473 页。

戏剧和电影都是以创造感性的直观形象为己任的造型艺术。一般地说，这两种艺术的直观性都是（或者说“主要是”）凭藉演员的表演艺术获得的。演员的表演艺术所运用的手段——动作，无论是哪一种成分，都具有直观的效果。而这种直观性正是这两种艺术形式所共有的长处。它们通过直观的动作再现出社会生活，从而直接作用于观众的视听感官，使观众在耳闻目睹的直观感受中获得艺术享受。

然而，戏剧和电影又具有两种不同的“直观性”。

如果我们把哑剧、舞剧等特殊剧种暂时放在一边，而把讨论的对象主要放在通常所说的话剧上，就可以得出这样的结论：尽管它是以演员在观众面前进行表演为特征，但是，在它的视觉形象和听觉形象中，更重要的毕竟是后者。在名副其实的话剧中，无论外部动作、静止动作等等成分多么重要，但一出戏的主体成分毕竟是人物的台词。各种各样的矛盾冲突主要是在对话中展开的，戏剧情节也主要是在对话中向前推进的……在我国有一个约定俗成的定义：“话剧者，话也。”从某种意义上来说，这句话确实不无道理。当然，要使这句话成为一个正确的定义，必须对“话”本身进行科学的解释。在剧本中，台词也可以看作是一种文学语言——很多人正是这样理解剧本中的台词；但它却是特殊的文学语言，因为它必须具有戏剧动作的本性。在舞台上，台词是由演员说出来的。演员在“说”台词时，除了要赋予它以某种特殊的声调以外，往往还要配以某些辅助性的动作：面部表情、手势及其他形体动作。正因为如此，台词本身，在舞台上也是视觉与听觉融汇的直观形象。一个富有舞台感的人，即使在读剧本的时候，除了揣摸台词的声调，还可以通过想象在眼前浮现出人物在说话时的种种辅助性动作。然而，就“话”本身的实质性含意来说，它毕竟是主要作用于观众听觉器官的直观手段。为了让更多的人有机会欣赏一出戏的演出，电台常常转播剧场演

出的实况。对于收听实况转播的听众来说，由于他们无法看到演员在说话时的面部表情、手势及其他辅助性的形体活动，当然会受到一定的损失。但因能够准确地听到演员说话的内容和声调，仍可基本了解演出的情况。与话剧相比，电影虽然也是视觉和听觉融合的直观形象的艺术，但毕竟以视觉形象为主。无声片重视觉自不必说，即使是“音画合一”的有声片，也没有从根本上改变这一审美特征。电影比戏剧更重视觉的外部动作，更重环境的视觉价值，更重人物与自然环境的合一；而且，就是在片断的以人物对话为主要内容的画面组合中，也更重对话各方的生动的交流，并要求电影艺术家把这种生动的交流分解为有视觉价值的画面，从而获得真正的银幕感和电影化。所以电台播放电影“录音剪辑”，比转播剧场演出实况要费事得多。听众收听影片“录音剪辑”失去的视觉感受，恰恰是影片中最重要的东西。为了弥补这个重大损失，播放者必须在“录音剪辑”之外加上很多阐述人物动作、画面环境介绍之类的“解说”，借以帮助听众间接获得失去的视觉感受。这是两种直观艺术的区别之一。

两种直观艺术的区别之二：戏剧是以演员当着观众的面直接表演为其特征的，在表演进行当中，演员与观众就有着生动的直接交流；电影则是放映演员表演动作的摄像，演员只是在摄影机面前表演动作，不能与观众直接交流。两者相比，究竟孰长孰短，很难一言以蔽之。

戏剧演员表演动作与观众的直接交流，一方面可以使观众与舞台打成一片，从而增强舞台演出的情绪感染效果；另一方面，观众的反应对演员的表演也具有明显的反作用。如果说前者是戏剧演出的长处，后者则既可能是长处，也可能成为短处。对于有经验、有才华的舞台演员来说，它可以把观众的反应作为一面镜子，及时地检验某些表演动作的效果，成为提高表演质量的推动力。可是，对于缺少经验和自制力的演员来说，这种直接的交流

却可能导致迎合观众、适应某些观众趣味的恶习。电影演员则因没有与观众直接交流的机会，由此而可能带来的长处和短处便都不存在了。当电影放映之后听到反应时，对表演动作中的缺陷，也只有抱憾终身了。正因如此，电影常被人称之为“遗憾的艺术”。为了避免这种遗憾，演员只有在正式开拍之前进行努力。从这个意义上来说，电影演员应该比舞台演员具有更大的自知力和自制力。

两种直观艺术的另一个区别是：戏剧演员的表演动作是在与观众的固定距离中完成的，而电影演员的表演动作却可以借助于摄影机任意改变与观众的距离和角度。这种区别就引申出戏剧表演与电影表演的众多界限。其一，由于电影画面可以在近景和特写中把演员表演动作的细部清晰地展现出来，这就要求电影演员的每一个动作、表情都必须真实而细腻，而不能容许有任何的疏忽。其二，戏剧演员的每一个表演动作，都必须让最后一排观众都看得到，因此，这就要求他们对动作必须进行适当的夸张和放大；对电影演员说来，却无须考虑这个问题，摄影机的拍摄距离就可以起到“放大”的作用，因此，他们所要追求的应该是自然和逼真。林格伦在说明两者的这一区别时指出：“电影表演是最自然主义的，而舞台表演则是非常程式化和风格化的。”[①] 我们同意这种说法，但仍然需要做一点补充：必须在特殊的含意上理解“自然主义”这个概念，也就是把它仅仅理解为“程式化”的对立物，它的含义只是自然和逼真。所谓“程式化”，或者叫做“假定性”，本书将另有专章进行讨论。

---

① 林格伦〔英〕:《论电影艺术》,何力译,中国电影出版社 1979 年版,第 152 页。

二、情境与动作

在简括说明电影与戏剧的关系时，已经提到了“情境”，而且已经指出，情境是戏剧艺术的中心，而电影中也同样需要戏剧性情境。（见本书第一章第三节）在深入讨论银幕动作的特性时，我们需要把有关情境的问题继续深入下去。

在本章的第一节，已经涉及到动作与环境的关系。在那里，我们是把“环境”作为人物动作展开的具体客观背景来讨论的。这种客观的物质环境，当然也是“情境”的构成因素之一。不过，“情境”的内涵并不局限于这种客观的背景——物质环境，它还包含着其他因素。既然我们已经把动作和环境的关系简括地说明过了，这里就可以着重讨论构成情境的其他因素。无疑，这些因素是更重要的。

1. 戏剧性情境的构成

狄德罗明确地把情境作为“严肃剧”的中心。他认为戏剧的情境是由“家庭关系、职业关系和友敌关系等形成的”。也就是说，他强调的是人物关系。黑格尔则认为：“有定性的环境和情况就形成情境。”他所说的“情况”，一般可以理解为各种各样的事件。美学家朱光潜就十分重视构成“情境”的事件这一因素，他以莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》为例，并指出：“‘情境’是王子的母亲和叔父通奸，把父亲谋杀了那一个具体事件”[1]。至于黑格尔所说的“有定性的环境”，既包含着人物动作

① 朱光潜主编：《西方美学史》下卷，人民文学出版社1979年版，第498页。

在其中展开的具体的自然环境，也包含着人物生活在其中的具体的社会环境——人与人之间的相互关系。黑格尔十分重视戏剧情境中的人物关系的因素。他在谈戏剧体裁时说：在戏剧中，“由于剧中人物不是以纯然抒情的孤独的个人身分表现自己，而是若干人在一起通过性格和目的的矛盾，彼此发生一定的关系，正是这种关系形成了他们的戏剧性存在的基础”。他正是把这种关系看作是戏剧情境的重要构成因素，他说：“戏剧动作的情境使个别人物的目的要从其他个别人物方面受到阻力……”① 因此，在同一部著作中，他又把情境解释为：“内在的和外在的有定性的环境、情况和关系”②。说得通俗一些，所谓“戏剧情境”包含着三种因素：一，人物动作展开的具体的客观物质环境，即人物活动的场景；二，有定性的人物关系；三，对人物生活发生影响的具体的事件——情况。在这三种因素中，我们想着重讨论的是后两种：事件和人物关系。

在实际生活中，我们经常可以看到两种事件：自然事件和社会事件。前者主要指洪水成灾、地震等等由自然力量造成的事件。一般地说，这类事件本身并不能成为戏剧的内容。假如剧作家要把这类事件写进剧本中去，它们也只能是构成情境的一种因素，在这个背景下去展开人物关系。当然也可以把这类事件本身作为一部影片的内容，或者表现它的成因和灾害性后果，或者着重表现人们抗灾自救的事迹，但这一般是科教片、新闻片、纪录片的任务了。在故事片中，一般也只能把它作为有定性的背景，在这个背景下去写人。所谓“社会事件”，当然都是由社会力量（个人或集团）造成的。这种事件自然可以成为戏剧和电影的内容。但是，这类事件在戏剧和电影作品中的地位和作用是不同

①② 黑格尔〔德〕：《美学》，朱光潜译，人民文学出版社 1958 年版，第 3 卷（下册），第 249、251 页；第 1 卷，第 275 页。

的。在一些作品中，某一社会事件可能只是作为情境的构成因素；而在另一些作品中，它可能就成为情节本身。我所以作这样的区分，是因为情境和情节并非同一概念。我们在后面还要详细讨论两者的区别和联系。在这里，我想指出，在我国戏剧界，有人把构成情境的因素称之为事件，而把场面中由人物动作构成的情节的某一环节，称之为“事实”；也有人持截然相反的观点，认为构成情境的因素应称之为“事实”，而把在场面中由人物动作构成情节的环节，称之为“事件”。持这两种不同观点的人，都自认为师承斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系。其实，在斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系中，“事件”的含义是明确的。苏联著名导演克尼别尔是斯坦尼斯拉夫斯基的学生，他在介绍斯氏晚年的排演方法时指出：“事件——是体系中很重要的概念。事件这一概念是不容变更的，因为它是根据编剧法则，即世界上最优秀的剧作家写作的法则的确切知识而产生的。没有事件，没有事件的连锁，即没有戏剧，不管是属于哪种体裁的戏剧。”他在举例说明这一概念的含义时，明确指明的是如下的事件：在莎士比亚的《第十二夜》中，是“使薇莪拉漂流到伊利里亚这神奇的国土上来的那一次覆船事件”；在奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》中，指出的是“使卡杰琳娜沉沦到‘黑暗王国’的悲惨世界中去的那一次出嫁”；在契诃夫的《万尼亚舅舅》中，指的则是“谢列布里雅可夫的抵达伏尼茨基家庄园”这一事件；而在同一作家的《三姊妹》中，指的则是“县城里开来了一旅军队”……①无疑，这里所说的“事件”，正是指构成剧本戏剧情境的因素。这样的事件正是人物动作的触发力和推动力，是剧本情节的基础。没有这样的事件，也就不会有剧本情节的实体内容了。人们在解释事件这个概念时，把它与一般的“事实”区分开来，认为：

① 引自《在动作中分析剧本和角色》一文，载《戏剧理论译文集》第1辑。

事件指的是能够引起冲突的事实。不过，如果我们不想在概念和定义本身过多地花费笔墨，不妨承认有两种事件同时存在。尽管如此，人们也无法否认事件可以作为情境的构成因素这一事实的。在很多影片中，都可以找到这样的例证。国产片《乌鸦与麻雀》中，构成情境的一个重要事件是侯义伯在准备逃离上海时要典卖霸占来的房子，以及由此引出的一场错综复杂的矛盾纠葛。在《马路天使》中，构成影片情境的是先后发生的两个事件：流氓古成龙要霸占小红，小云被警察追捕，同住在一个弄堂房子里的众多人物先后卷入这两个事件中去，从而构成了影片的情节。美国影片《魂断蓝桥》的戏剧性情境中包含着这样一个突发事件："1914 年第一次世界大战时期，英国青年军官上尉罗依·克劳宁正站在（滑铁卢桥）桥头上，在空袭警报声引起的骚乱中，桥头跑来三个姑娘……"使罗依和玛拉（三个姑娘中的一位）在滑铁卢桥上偶然相遇，由此展开了戏剧性的情节。另一部美国影片《告密者》中，都柏林城爱尔兰皇家陆军警备队司令签署的一张悬赏通缉弗兰克·麦克菲利浦的告示，成为整部影片情节的基础。意大利影片《一个警察局长的自白》中，构成情境的因素要复杂得多，这中间至少包含着两个因果相承的事件：一是局长篷纳维亚为杀人案件逮捕黑手党首领罗蒙诺，结果由于"证据不足"而宣判"无罪释放"；二是篷纳维亚将杀人老手利普马放出了疯人院。前者为后者的远因，也是构成情境的历史性因素；后者则直接成为影片情节的基础。这类事件在影片中的作用，与上述舞台剧中的那些事件大体相同。所不同的是：在戏剧中，某些构成情境的事件往往被安排在大幕打开之前，例如在《万尼亚舅舅》中，老教授来到庄园这一事件发生在大幕打开之前半个多月；在《哈姆雷特》中，克劳迪斯杀兄娶嫂的事件也是一件已经发生过的往事；《玩偶之家》中构成戏剧情节的历史性因素，是娜拉向柯洛克斯泰借了一笔钱并冒用父亲的名

字签署了借据，这件往事是在八年前发生的。这些事件被作为往事放在大幕打开之前，构成了一种特殊的戏剧结构形式。可是，在影片中，诸如此类的事件却大都是在影片开始的时候，通过画面具体展现出来的。如在《一个警察局长的自白》中，构成情境的历史性因素是作为早已发生过的往事，通过篷纳维亚的对话以及新任检察官翻阅档案文件时的叙述性的画面陆续介绍出来的；然而，直接构成情节基础的事件，却是通过正面展现的画面表现出来的。无疑，用画面直接展现构成戏剧情境的事件，是电影艺术优于舞台剧的地方。然而，这只是展现情境的方式上的区别。这类事件在戏剧和电影中的作用，却是相同的。它的主要作用是：

其一，这类事件是人物动作的触发力和推动力。

其二，它是有定性的人物关系形成和发展的条件。也就是说，这类事件或者把众多人物组织在一起，构成有定性的人物关系（如《乌鸦与麻雀》和《魂断蓝桥》）；或者为已经构成的人物关系提供一种条件，使其能迅速发展下去（如《马路天使》和《一个警察局长的自白》）。

构成情境的另一个重要因素是人物关系。有人把戏剧看作是处理“关系学”的艺术。从某种意义上来说，一部好的故事片也是建立在人物关系的基础之上的。电影和戏剧都以反映社会生活为其内容。所谓“社会生活”，不过是人与人相互关系的总和。英国作家笛福在他的《鲁滨孙飘流记》中，让他的主人公在荒岛上过了二十八年的孤身生活，但毕竟还得出现另一个人物“星期五”；鲁滨孙和这个土人的关系也恰恰是社会关系的艺术反映。电影比戏剧有更多的条件和手段，去表现人与自然的关系，美国影片《鸽子号》主要展现的是那位青年人乘船征服海洋的斗争，但毕竟还有一位姑娘与他同行，一对青年人就构成了一种特殊的关系。美国影片《黑驹》的大部分篇幅是展现那位

天真的孩子与一匹马的关系，描写他和它由相互戒备到亲密无间的历程。但是，这部影片却是从展现船上的“社会关系”开始，以展现陆地上的“社会关系”告终。主人公和他的黑驹，在经历了一场与自然界的斗争之后，毕竟又回到了社会生活中来了。电影和戏剧都是以写人为己任的。写人，也就是展现个别人物的性格。泼拉斯对戏剧创作有一句名言：“突出性格的唯一方法是：把人物投入一定的关系中去。仅仅是性格，等于没有性格，只是随意堆砌而已。”这句话，对于有志于性格塑造的电影家来说，同样是有用的。错综复杂的人物关系，不仅是性格塑造的前提，也是情节生动性和丰富性的基础。很多成功的影片，都说明了这个道理。有些影片性格单薄、情节单调，一个重要原因也在于人物关系的一般化。这是有目共睹的事实。

事件和人物关系是构成故事片中戏剧情境的两个重要因素，无论是电影剧作家还是导演，在艺术创作中都不能忽视这两个因素。从塑造人物性格的角度来说，事件对个别人物的影响是很重要的，但是对人物影响最深重的，却是他（或她）与其他人物之间的关系，是人们之间的相互关系和相互交往。从影片情节的角度来说，事件和人物关系的相互作用是构成一部影片情节的基础。高尔基很重视这个问题，他认为，文学作品的情节，“即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系，——某种性格、典型的成长和构成的历史。”在以直观动作为基本手段的戏剧和电影中，人物关系的因素就显得更为重要。如前所述，事件的重要作用之一是：组织人物关系或对已经形成的人物关系起着推动和改变的作用。在《魂断蓝桥》中，罗依和玛拉本来素不相识，一个突发事件（空袭警报）把他们“组织”在一起，形成了特定的关系，而整部影片情节的主体内容正是由两个人物的关系的发展构成的。在《乌鸦与麻雀》中，几家人同住在一栋小楼里，他们朝夕相处，却没有形成艺术所要求的那种关系。

侯义伯为了典卖房子，催促他们限期搬家。这个突发事件把他们的命运联在一起了。不仅他们各自与侯义伯构成了不同的矛盾关系，就是在共同利益之下，彼此之间也渗透着矛盾，这就构成了影片中人物关系的体系。影片情节正是以这个体系为基础的。在《一个警察局长的自白》中，篷纳维亚和罗蒙诺之间的复杂关系早已形成了。利普马原是罗蒙诺的同伙，由于罗蒙诺糟踏了他的妹妹，两个人结下深仇，罗蒙诺凭藉自己的权势把利普马关进了疯人院。篷纳维亚把利普马从疯人院里放出来，正是从这些已经形成的人物关系中引出的一个事件，它推动了已经形成的人物关系趋向更加复杂化，使人物在其中展开动作，从而构成了这部影片的情节。在不同的影片中，事件和人物关系的相互作用有不同的表现。这里并没有一成不变的公式，但却有着某些规律性的法则：其一，在情境中两者虽都具重要作用，但最有活力的因素却是人物关系；其二，情境中的事件因素，往往是通过组织人物关系，或者推动、改变已经形成的人物关系而成为情节的基础的。在我国古典戏剧理论中，对事件的作用有各种各样的说法。很多人比较重视李渔的主张：传奇（戏）的主脑是“一人一事”，即一出戏只写一个人的一件事。后来，有人把李渔的“一人一事”论加以发挥，认为一个剧本应该以一个“中心事件”作为情节构成的主体。这种理论实际上是不科学的，对我国的戏剧和电影创作曾经起到某种不好的影响。对此，我们在谈到情节的时候，还要详细讨论。如果我们同意高尔基对情节的解释，把情节看成是人物关系的历史，那么，特定的人物关系应该是情节构成的重要基础。观众在看电影时所关心的是人，他们所关注的也是个别人物与其他人物之间的相互关系，由于对人物命运的关注，他们随着人物关系的发展进行了一次人生道路的旅行。这条道路正是情节。事件，无论是作为人物关系构成的契机，还是作为推动人物关系发展、改变的动力，在情境的构成和情节的发展中，都应

该溶入人物关系之中发挥它应有的作用。在《魂断蓝桥》的开头，我们认识了两个人物：罗依和玛拉，并且了解到他们是在一个偶然的情况下邂逅相识的。此后，我们关注他们之间关系的发展而进入到影片情节的发展中去，并一步一步走向人物的结局。在这一进程中，我们似乎不怎么重视那个“空袭警报”的作用，但是，当我们思索这个悲剧结局时，又不禁会想起那个构成他们之间相互关系的契机，并且领略到它对剧情发展、对两个人物命运所起到的重要作用。是的，这两个人物的初次相逢，只是由于一次“空袭警报”的撮合，这未免太偶然了。然而，在人生的道路上，这类偶然性的契机不是俯拾皆是吗!？就在这个偶然性的契机中，我们不能不深思制约人物命运的一种必然性力量——战争。这是战争造成的悲剧。你听：

玛拉：“你是回来度假的?”
罗依：“嗯，就到期了，我家在苏格兰……”
玛拉：“那你就该回去了？去法国?”
罗依：“明天。”
玛拉：“太遗憾了，可恶的战争!”
罗依：“是的，我也是这样想。这战争，怎么说呢？它也有它的精彩之处——能随时随地叫人得到意外，就像我们现在这样儿。”
玛拉：“和平时期我们也会这样的。”
……

玛拉说得对。在和平时期，也总会有各种各样的偶然性契机把他们撮合在一起。然而，使他们相逢后又很快离别的“因”，却是那场可诅咒的战争。剧作家选择了一个能反映战争背景的偶然性事件，作为构成人物关系的契机，让戏剧情境中包含着悲剧的种

子，并使这颗种子在战争的背景下构成一段悲剧情节。这正是影片的成功之处。

其他的例证，我们无须一一详细分析了。

事件和人物关系，既然是构成影片情境的重要因素，在影片的开端部分，就应该把这些因素通过画面展示清楚。在这里，电影展示情境中各种因素的方式，与戏剧有着明显的不同。

戏剧由于舞台条件的制约，要求场景的固定性和场面的相对集中性。因此，在展示情境的时候，就需要在固定的场景中用相对集中的场面完成这项任务。这是戏剧开端部分的重要任务之一。剧作家在处理简单的情境时，比较容易完成这项任务；但在处理复杂的情境时，就相当棘手，莎士比亚在《哈姆雷特》中用了整整一幕戏；易卜生在《玩偶之家》中也用了第一幕的将近四分之三的篇幅；曹禺在《雷雨》中不仅用了第一幕，而且搭上了第二幕的部分场面，占了全剧四幕戏的三分之一。写舞台剧有一个人所尽知的法则：要让人物很快“进戏”，所谓“进戏”，也就是进入“情境”。剧作家只有把情境的各种因素展现清楚，才能使剧中人物进入“情境”。人物进入情境之后，冲突迅速发展，情节起伏跌宕地向前推进，这就进入了发展部分。

一般地说，故事片也需要在开端部分使人物尽快进入情境，也就是说，要尽快把构成情节基础的各种因素展现清楚。电影在完成这个任务时，可以不受场景的固定性和场面集中性的制约；场景的流动性和画面的特殊组合方式，为电影艺术家展现情境的各种因素，提供了方便。对此，我们在说明舞台动作与银幕动作的区别时，已经涉及到了。所谓展现“情境”中的各种因素，指的是用人物直观的动作去展现，而不是用字幕和纯叙述性的台词去介绍。用字幕介绍情境，通常被人们认为是舍此再无他法时才用的一种表现方式，能不使用尽量不用为好。电影在展现“情境”的构成因素时，除依靠人物自身的动作之外，还需运用

展示具体环境的画面、音响等等手段，对此就不冗述了。

2. 情境与冲突

各种各样的情境，是人物动作的触发力和推动力。我们在详细讨论这个问题时，还需要作一点补充。黑格尔在阐述情境与动作的关系时说过："只有当情境所含的矛盾揭露出来时，真正的动作才算开始。"① 他又说："每一个动作都有许多先行条件，所以很难断定真正的开头究竟从哪一点起。不过就戏剧动作在本质上要涉及一个具体的冲突来说，合式的起点就应该在导致冲突的那一个情境里，这个冲突尽管还没有爆发，但是在进一步发展中却必然要暴露出来。"② 这些话的含意是明确的，它告诉我们：真正的动作总是有着直接或间接的联系。事件作为情境的构成因素之一，它指的是能够引起矛盾冲突的那些事实。《乌鸦与麻雀》中典卖房屋的那个事件，所以引起一系列戏剧动作，是因为它直接涉及到三家房客的利益，把人物之间原本就潜藏着的矛盾揭露出来，推动各自采取行动，这就使得矛盾爆发为冲突。在《一个警察局长的自白》中，警察局长篷纳维亚到疯人院里放出利普马，这是原有矛盾关系发展延续的结果，它使得原有的矛盾爆发为冲突。在《魂断蓝桥》中，构成情境的那个突发事件（空袭警报），似乎只是促成两个人物的相遇，并非是矛盾冲突的触发力和推动力。但是，认真研究全部影片就会发现，它在促使罗依和玛拉发生爱情关系的同时，已经埋下了未来的矛盾冲突

---

① 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第275页。

② 黑格尔：《美学》第3卷（下册），朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第255页。

的种子。我们所以更重视情境中人物关系这个因素，正是因为，所谓“人物关系”，往往是各种矛盾的集中表现。电影剧作家在构思影片的情境时，首先就包含着对人物之间各种矛盾关系的构思，这些矛盾关系就是影片中冲突发展的基础。

矛盾、冲突和动作的关系是相互作用的。在实际生活中，如果人物之间本来就潜藏着矛盾，这种矛盾也可能继续潜伏下去，在很长时间内并不爆发为冲突；要爆发，需要一定的条件。艺术家的任务，就是要提供一个戏剧性的条件，使潜在的矛盾很快就爆发为冲突。所谓“事件”，往往就是这样的戏剧性的条件。处于矛盾关系中的人物，在某个突发事件的推动下，采取断然行动，产生有力的动作，潜在的矛盾就会爆发为冲突；而冲突的发展又会构成新的事件——情节。在这里，矛盾关系是情境构成的因素，冲突则指的是矛盾双方采取行动、产生动作引出的结果。勒·别洛娃在《现代影片中的抵触》一文中，把矛盾的两种表现形式分别称之为“抵触”和“冲突”，她说：“抵触因事件的运动而产生，冲突则由于主人公的决定而出现。”她同意对“抵触”和“冲突”这两个概念作如下的解释：“把抵触归之于情境，而把冲突归之为处理情境的方法。”[①] 这些解释基本上符合我们对情境和冲突的说明。人物之间已经存在着思想、意愿、感情、心理等等方面的矛盾，一个突然事件发生了，它搅动了不同人物的思想、感情和心理，使他们的意愿发生直接的对立，这就使人物处于“抵触”的状态。在“抵触”（或曰“情境”）中，矛盾的一方或双方作出决定，产生有力的动作，从而导致冲突的爆发。因此，我们当然可以把冲突看成是人物在抵触状态中采取断然行动的结果，也可以说是处理情境的一种特殊方法。我们不妨把它称之为处理情境和冲突的传统方式。有人则把它说成是

① 引自《电影艺术译丛》1979年第3期。

“戏剧化”的方式。然而，别洛娃却根据苏联某些当代影片提出了如下两种情况：

其一，在有些影片中，抵触的状态出现了，但人物却没有采取某种足以使抵触转化为冲突的行动，而是用“和平”的方法处理抵触——情境；这样，抵触仍然是存在的，而真正的冲突并没有发生。我们在本书第一章已经谈到了这种情况，仅因全书各章的立论各有侧重，未及详析。实际上，这样的影片近年来在东西方各个国家都拍摄了不少。瑞典影片《野草莓》中，主人公与儿媳之间本来就存在着矛盾，他们在驱车赶路的途中谈起往事时便进入抵触的状态，但是编导者并没有让冲突爆发，而是在抵触状态（情境）中着力揭示主人公在晚年的心理状态。这种处理情境的方式，在被称之为“生活流”的影片中，表现得最为明显。法国影片《老姑娘》中，一位老处女与一个青年在海边小城邂逅相逢，整部影片看起来是由一些生活琐事构成的，这里既没有发生什么事件，也没有我们通常所说的那种情节。然而，这位老处女与青年的偶然相遇，却构成了一个包含着矛盾关系的情境，而且，在他们继续交往的过程中，也常常形成某种“抵触”的局面；不过，他和她并没有采取什么断然的行动去处理“抵触”，因而也就没有发生货真价实的冲突。让·爱浦斯坦所说的“只有一些情境”、“人们可以从任何一个角度观察这些情境”，被认为是现代派电影的“经典性”主张。但实际上，他们所说的“情境”，也是不可能不包含着“抵触”的。问题在于，他们不强调促使抵触发展为冲突。值得注意的是，这类影片的倡导者大都自诩：为使电影更接近于实际生活。因此，他们否定戏剧性冲突的必要性和合理性。美国的斯·梭罗门在阐述现代主义电影的特性时指出，在50年代后期，与“新浪潮”同时出现的有一种所谓纪录性风格的“真实电影”：“它强调真实背景前的随意性和自发性，贬低一切看来像是精心安排的东西。”这类影

片否定摄影机解释现实的功能，把它仅仅看作是纪录性地“描绘现实”的工具；因而“只会加强现实感，使人感到摄制工作是自然的，而不是装腔作势的。”同时，他却又认为：“这在理论上看来是错误的，因为它似乎意味着不要艺术，不适于摄制伟大的影片”。[①] 实际上，像《野草莓》这样的“意识流”电影，与“生活流”、“真实电影”等等流派，在处理情境和冲突的问题上，可谓是殊途同归。前者以表现人的潜在意识活动为重心，后者则偏重于客观描绘外部现实。然而，它们却都否定用明显的冲突去解释现实；也就是说，它们虽然都把人物放在各种各样的“抵触”之中，却并不使抵触发展为真正的冲突。我们并不否定它们在反映社会生活方面所具有的某种合理性。因为现实生活中的矛盾现象本身，便具有丰富多采性。然而，如果片面强调纪录性的“真实”，否定对生活素材进行集中、加工、虚构的原则，把用冲突的形式反映生活矛盾的电影一律说成是“不真实”的，这只能被看作是艺术上的一种偏见了。

其二，别洛娃还指出，在有些影片中，“不是局限于一个主要的抵触和唯一的、主导的冲突去表现生活的复杂性，而是把同等重要意义的许多现象和问题综合成一个总体去表现生活的复杂性。这时候，戏剧性不是浓缩在一起，不是被引入一个河道，而是分流成许多小溪和沟渠。”[②]无疑，这同样是处理情境和冲突的一种特殊的方式。而且，是一种值得探索的可行的方式。

一般地说，电影和戏剧反映生活矛盾，应该强调对生活现象的集中和浓缩，应该强调典型化。然而，对生活现象进行典型化的途径，是很广阔的。用“一个主要的抵触”构成戏剧情境，围绕“唯一的、主导的冲突”去展开情节，这是传统的、主要的典型化方法，但却不是、也不应该是唯一的方法。实际上，在

①② 引自《电影艺术译丛》1981 年第 3 期。

戏剧创作中，也并不是把这种典型化的方法作为唯一的途径。毋庸讳言，在我国话剧创作中，大量剧目都采用了这种方法，并创作出很多成功和比较成功的剧目。然而，也有些剧目，像曹禺的《日出》、夏衍的《上海屋檐下》，就是采取别洛娃所说的那种方法。在《日出》中，“没有绝对的主要动作，也没有绝对的主要人物。”“每个角色都应占有相等的轻重，合起来他们造成了印象的一致。”“无数的沙砾积成一座山丘，每粒沙都有同等造山的功绩。”① 这里既没有统领全剧的中心人物，也没有作为“唯一的、主导的冲突”的基础——“一个主要的抵触”。该剧向我们展现了一个大城市中的两个生活场景：某大旅馆的一间华丽的休息室和一个三等妓院里的房间，在这两个场景中，众多人物时聚时散，一个个事件交迭发生，一个又一个抵触相继出现，这就形成了由“几条小溪”构成的特殊的戏剧情境。在剧本中，有些抵触已经发展成激烈的冲突（如李石清与潘月亭之间，黄省三与李石清、潘月亭之间，小东西与王福升、黑三之间等等），有些则没有爆发为冲突（如陈白露与方达生、陈白露与潘月亭之间的抵触）。但是，这样处理抵触和冲突，既没有削弱剧本的戏剧性，也没有使它失去应有的统一性。《上海屋檐下》中，生活在同一弄堂房子里的五个家庭，每家都有一本难念的经，分别构成了不同性质、不同情况的抵触，每一条冲突线也是以不同的方式展开的。然而，从全剧来看，它既有潜在的戏剧性，又有艺术的统一性。在这方面，戏剧可以做到的，在电影中更可以做到。别洛娃在阐述这种方式时，列举的例证主要是苏联影片

① 曹禺：《〈日出〉跋》

《七月的雨》[1]，遗憾的是，笔者并没有看过这部影片，因此就很难具体评价其得失了。然而，我们却看到另外一部苏联影片《个人问题访问记》（阿尔谢尼什维利等编剧，译本见《电影艺术译丛》1980年第5期），在情境和冲突的处理上，基本上也采用了这种方式。这部影片的主人公索菲利是某报社信访部的女记者，初看起来，影片的情境似乎是集中于她与丈夫的关系，这种关系也由抵触发展成冲突。然而，认真地说，在整部影片的情境构成中还包含着几条细小的支流，这就是被索菲利采访的几位妇女的家庭矛盾。尽管这些矛盾有的并没有爆发为冲突，有的只是展现了冲突的结果，但是，它们却都构成了一个个具体的情境。从影片的总体构思来看，索菲利的家庭矛盾的线索尽管占的篇幅要大些，但却不能说是“一个主要的抵触”，更不能说是“唯一的、主导的冲突”。它与那些被访问者家庭、学校中展现的矛盾和抵触，处于并列的地位，同样是汇成那个河道的一条小溪。不过，它比别的溪流要宽些，水流也更急些。在影片的结尾处，它已经同其他溪流汇合在一起了：

> 索菲利飞快地、急促地走在喧闹的街道上……在我们眼前，一连串妇女的面影显现出来：这是被遗弃的女人；孤独的、自己挑选了自己命运的妇人；对自己的工作和家庭都很满意的纺织女工；唱歌的一家人的母亲；

---

① 《七月的雨》（编剧A·格列布涅夫、M·胡齐耶夫，导演胡齐耶夫）于六十年代拍成影片。该片没有明显的故事情节，通过平凡的日常生活描写了苏联青年对生活意义的探求、对苏联现实的批判态度。因该作品采用了类似纪录电影的表现手法，在苏联国内和国际影坛曾引起很大反响。胡齐耶夫被认为是“生活流”一派的电影代表人物。

这个剧本已被编入中国电影出版社出版的《外国电影剧本丛刊》第20辑（1982年12月出版），读者可参阅——编者。

老图书馆管理员；在孤独生活中变得冷酷的妇女；咖啡馆里快乐的女孩子们；想到敬老院去的老太太……

我们的主人公，正在思索着是否要重新建立家庭生活的索菲利，当然是她们中的一员。这些大大小小的溪流汇集起一个统一的河道——贯串全片的主题。

我们承认这种方式的合理性，然而，它却不能否定关于情境和冲突的一般规律，只是为处理情境和冲突提供了多种途径。

在大量影片中，经常看到的则是另一种情况：影片中有一两个人物作为主人公，抵触和冲突都是围绕他们构成的；然而，无论是抵触，还是冲突，并非采用集中、浓缩的方式去处理，而是围绕主人公命运的浮沉，不断转换情境，让主人公一次又一次面临新的抵触，而每一个新的情境都可以构成片断的冲突。在传记性的影片中，有很多采用这种方式的例证。被称作世界电影十二部杰作之一的美国影片《公民凯恩》，大体就是如此。影片的开头，在展现凯恩临终时的几个画面之后，出现了一连串纪录性的片断。这些，实际上是为影片表现凯恩生活道路的实体内容作准备。认真地说，这里尚未构成真正具有戏剧性的情境。不过，在这些纪录性的片断中，却多少造成了一个悬念：有人说他是“一个共产党员”，有人说他“是个法西斯”，而凯恩自己却声称“我是一个美国人”。那么，他究竟是个什么样的人？在纪录性片断结束的时候，汤普逊接受了一项调查访问的任务，搞清楚凯恩死前最后说出的几个字究竟是什么意思，这四个字就是：“玫瑰花蕾”。所有这些，都可以看作是影片的序幕。在这个序幕中，已经造成了具体的悬念，但情境却没有具体构成，这里只是为后面的一系列情境提供了一条引线。随着汤普逊调查访问工作的进展，被访问者陆续回叙了主人公的生活片断，每一个片断中大都包含着一个具体的情境，他们先后出现，有些也构成了冲突

的片断，影片用序幕中提出的引线——查考“玫瑰花蕾”的含意——把这些片断串起来，从而把一个自私、孤独的大人物的面目揭示出来了。这实际上是一部隐去真实姓名的传记性影片。另外，如国产片《林则徐》、《聂耳》和《陈毅市长》等传记性影片，大体上都是这样处理情境和冲突的。在某些非传记性的故事片中，有时也采用这种方式。如果说别洛娃所说的那种方式，是没有统一河道而各自分流的小溪；那么，这种方式则像是有一条统一河道但却时断时续的河流。前者属于并列交错式的情境构成，后者则属于“链条式”的情境构成。如果影片的主人公是一两个人物，在他的生活道路中，可能不断遇到各种不同的情况，先后与不同的人物交往，从而面临一个又一个情境。艺术家既可以集中选择一个情境，把人物的命运浓缩到这一个集中的情境之中；也可以选择先后发生的几个情境，通过排列组合，展现其命运的浮沉。影片《城南旧事》的主人公林英子并没有面临一个集中统一的情境，她先后同宋妈、秀贞及其女儿、那个心地善良的偷儿等等人物交往，先后面临不同的情境。这部影片正是通过小主人公的眼睛来观察周围的世界，展现出旧时代北京的风土人情。

无论是抵触，还是冲突，都是社会矛盾的艺术反映。因此，我们在深入讨论情境和冲突的问题时，就不能不面对一个问题：电影中的抵触和冲突与社会矛盾的关系。在这方面，我们需要同很多理论观念打交道。

霍华德·劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》中，曾经把“冲突律”作为戏剧和电影所共有的重要课题进行详细讨论。他对“冲突”的解释主要表现在这样两段话里：

由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性冲突必需是一次社会性冲突。

> 戏剧的基本特征是自觉意志在其中发生作用的社会性冲突：如人和人，个人和集体，一个集团和别的集团，个人或集团和社会或自然力量之间的对抗。[①]

在劳逊看来，真正有意义的戏剧性冲突，都应该是社会矛盾的艺术反映，它们应该具有社会意义。对我们的戏剧和电影剧作家说来，这个观点让人感觉亲切。因为，在我们看来，一部话剧剧本和一部影片，如果所展现的抵触和冲突，并不具有社会性的意义，是不可想象的。可以说，我国现实主义剧作家和电影剧作家，一向遵循这个原则，并形成了一个举世皆知的优良传统。在今天，绝大部分电影艺术家也是在自觉地继承这个传统，并力求发扬光大。在近几年出现的大量国产片中，绝大多数都是以反映历史上和现实社会中的社会性矛盾、努力揭示为广大群众所关心的社会问题为其特点的作品。尽管有人想离开这个传统，但难免受到非议。这种情况表明：劳逊的主张在我国戏剧界和电影界可以找到很多拥护者。

然而，正像劳逊自己所指出的：他的定义“仍旧过于笼统”。我觉得，所谓“过于笼统”，主要指的是：他在强调艺术作品中的冲突都应该是社会性冲突的同时，却没有进一步说明两者的差异性，没有指明从社会矛盾到戏剧性冲突的艺术反映的特性。正因为如此，他的定义就潜藏着一种危险，有可能导致把艺术作品中的冲突与社会矛盾等同起来。这种潜在的危险，在我国戏剧界和电影界已经变成了现实。多年来，我国曾经出现过这样的理论和实践：把戏剧和电影中的冲突，看作是两个阶级、两条

① 劳逊〔美〕：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社 1978 年版，第 207 页。

道路、两种世界观、两种政策、两种方案、两种管理体制和管理方法等等概念的同等物。根据这种理论，曾经出现过不少影片，其中的人物都是诸如此类的社会矛盾的图解物，一方代表某一种社会力量、某一种社会和人生的道路、某一种世界观，甚至只是某一种政策、某一种方案（作战方案、施工方案、工程设计方案等等）、某一种管理体制和方法的主张者，而另一方则与之相对应、相对立。这种用人物去图解社会矛盾的倾向，不仅使情境失去它应有的独特性和戏剧性，也使冲突变成两种观念的论争。于是，出现了很多概念化的影片。应该说，近几年内，电影在克服这种倾向方面，比话剧迈出的步伐要大一些。但是，诸如此类的影片仍然时有出现。因此，在讨论抵触（情境）和冲突的问题时，有必要把它们同社会矛盾从艺术的角度区分开来。

实际上，艺术作品中的抵触、冲突与社会矛盾的关系，并不像某些人所说的那样复杂、那样神秘。戏剧和电影中的“情境”，包含着各种各样的人物关系，从现实主义创作的角度来说，“人”是“性格”的同义语，所谓“人物关系”，当然也应该是性格关系。不同性格的人物碰到一起，构成了一种潜在的矛盾——性格矛盾。而某种突发事件则构成一种契机，使潜在的性格矛盾处于“抵触”的状态——一种性格的抵触。在抵触中，人物按照自己的性格采取行动，或者采取和平的方式处理“抵触”，或者采用断然的行动，从而使抵触发展为冲突——性格冲突。因此，我们所说的抵触，其实质应该是性格的抵触；所谓戏剧性的冲突，也应该是性格冲突。艺术家生活和创作的出发点，应该是“人”，他们创作的归宿也应该是人——形象、性格。在性格抵触和性格冲突中揭示某种社会性的矛盾，寄寓丰富复杂的社会内容，这就是我们对艺术家的要求。不过，这里已经涉及到性格的问题了，对此，我们将在“情境与性格”的专题中，再进行讨论。

3. 情境与情节

在说明情境的构成时已经指出：影片的情境是情节的基础，而事件主要是构成情境的因素，并不就是情节本身。这里，需要把这些问题深入下去，继续讨论情境与情节的关系以及与此有关的问题。

在深入讨论这些问题的时候，我们首先就要面对关于情节的五花八门的定义——见诸于理论著作和评论文章的，没见诸文字但却是约定俗成的。比如，有人认为，影片的情节就是事件的发展过程。有人认为，情节乃是冲突的发展过程。有人甚至认为，情节与故事是同义语。而高尔基却认为，情节应该是由人物关系构成的，乃是性格和典型成长的历史。在西方，有人认为某些影片是有情节的，而另外一些则是“无情节”的。我国电影界也有人开始探求所谓“非情节化”的风格。这正说明，由于影片的情节本身包含着多种因素，人们从不同的角度去研究它、说明它，从而形成了不同的结论。虽然笔者不想在本书中过多地讨论概念和定义，然而，由于论题的需要，不能不对“情节”的含义作些简括的说明，以免引起不必要的误解。

那么，影片中的情节究竟指的是什么？所谓“故事片”，当然不能没有“故事”，可是，故事与情节究竟是不是一回事？

美国小说家福斯特在说明故事和情节的区别时指出：

> 我们已经把故事解释为：叙述若干按时间顺序排列起来的事件。一段情节也是对若干事件的叙述，但这里强调的是因果关系。“国王死了，然后王后也死了”，这是一个故事。“国王死了，然后王后由于哀伤过度而死了”，这是一个情节。时间的顺序还是被保留了，但

> 因果关系的比重更大——再如："王后死了，没有人知道她的死因，后来发现她是由于过度哀痛国王而逃走的。"这是一段含有一个未知因素的情节，是一种可以大大发展的形式。它拉长了时间上的顺序，而它和故事之间的区别已达到了最大的限度。从王后之死这件事来讲，假如在一个故事中，我们问："死了以后呢？"假如在一段情节中，我们问："为什么死的？"这是小说的两个方面之间的基本区别。①

所谓"故事"，指的是按时间顺序排列起来的事件；所谓"情节"，指的则是显示出因果关系的事件的组合。福斯特对两者的区分，不仅适用于小说，也适用于戏剧和电影。戏剧、电影与小说在这方面的不同点只在于：小说的情节是用"叙述"的方式展现出来的；而在戏剧和电影中，情节的展现方式则是用直观的动作，因此，它不是"叙述"，而是直观的再现。但尽管如此，在戏剧和电影的情节中，事件的因果关系也是十分重要的。不过，假如不进一步明确"因果关系"的含义，这种区分很可能并无任何实际意义。

事件与事件之间的因果关系，当然有着具体的内容。一次地震是一个自然事件，一般地说，研究它的"因"，那是科学家的任务。可是，它引出的"果"，并非仅仅包含着城镇建筑被破坏、不少人丧失生命等等内容，同时，也可以引起各种各样的人物关系的发展变化，使很多人在它面前充分显露出自己的面目。后者就可能构成艺术的题材。一场洪水，当然是由自然气候造成的，研究它们之间的因果关系，最多只能拍成一部科教片。然而，酿成洪水成灾的"因"，也可能包含着破坏自然植被的因

---

① 转引自林格伦《论电影艺术》，第59页。

素，而这中间就包含着人们对自然植被的不同态度，以及由此形成的矛盾和斗争；而洪水引出的“果”，也可能使这场矛盾再次爆发并引出新的矛盾和斗争。这样，事件的因果关系就可能构成一部故事片的题材。这正说明，所谓“事件的因果关系”，主要表现在人与人的相互关系之中。至于社会事件，就连“国王死了”、“王后死了”这类最简单的事件，其因果关系也体现在人与人的关系之中，体现在人的灵魂冲动之中。“王后由于哀伤过度而死了”，这不仅体现着王后与国王的关系，也体现了在国王死后，王后灵魂冲动的内容。别林斯基在阐述由事件构成情节的过程时，正是启发我们从这个角度去进行艺术构思的，他说：

> 如果在长篇小说或中篇小说里，没有形象和人物，没有性格，没有任何典型的东西，那么，不管里面叙述的一切是怎样忠实而精确地从自然中摹写下来的，读者还是找不到任何自然性，看不出任何观察入微并被巧妙地把握住的东西。他会觉得人物模糊不清；一大堆不可理解的事件乱七八糟纠缠在一起。破坏了艺术法则，是不可能不受到惩罚的。若要忠实地摹写自然，仅仅能写，就是说，仅仅驾驭抄写员和文书的技术，还是不够的；必须能通过想象，把现实的现象表现出来，赋予它们新的生命。一件具有罗曼蒂克趣味的审判案件的翔实记载，不是一部小说，却只能供作小说的素材，就是说，供给诗人写小说的机缘罢了。可是为了做到这一步，他必须借思想之力洞察案件的内部本质，猜透促使这些人物这样行动的秘密的灵魂冲动，把握住形成这些事变的核心的那案件的要点，赋予这些事变以统一的、完备的、完整的、锁闭在自身内的意义。而这一点，只

有诗人才能够办到。[1]

别林斯基在这里所说的“猜透促使这些人物这样行动的秘密的灵魂冲动”，是把生活事件加工改造成艺术情节的重心所在。所谓事件的“内部本质”、“锁闭在自身内的意义”，主要也是体现在人物的“灵魂冲动”之中。司汤达的长篇小说《红与黑》，已经被改编成故事片。司汤达写这部小说，主要取材于1827年发生在法国的一个案件：安杜扬·贝尔特企图谋杀自己的情妇和保护人米苏太太，并向她开了枪，因而被判处死刑。在原案件中，贝尔特是一个铁匠的儿子，由于一个牧师的举荐，到米苏太太家任家庭教师，后与女主人通奸。此事被揭发之后，他遭解雇。嗣后，他到教士学校学习，又被开除。牧师举荐他到一个贵族家庭工作后，他与贵族小姐相互钟情。此事被贵族老爷发现，加以米苏太太写信揭发他的旧事，又被赶出家门。最后当米苏太太在教堂作弥撒的时候，他向她开枪。在被审判时，贝尔特供认，他行动的动机是：由于听到米苏太太与新的家庭教师通奸的消息，因而对她产生了嫉妒之情。在有关案件的翔实记录中，调查的结论与作案者的供认是一致的。如果司汤达根据案件的翔实记载写成小说，它或许只能是一部记录情场纠葛的东西，大概不会有深刻的社会意义。司汤达根据自己对社会生活的深切体验，把艺术构思的重心放在重新开掘事件的因果关系方面，他对小说主人公行动的动机予以重大改变：“一个乡下人，不过对于自己出身的微贱敢于反抗罢了”。多宾在评价这部小说时指出：“在那按照原样保留下来的故事的框子里，竟纳入了具有另一种意义和激情的另一种主题的情节……人物的行为仍旧一样，动机却不同。人物的性格也改变了。”雷伊左夫认为：“司汤达把这

[1] 别林斯基：《1847年俄国文学一瞥》，见《西方文论选》下卷，第388页。

个案件的心理方面加以彻底改变：在表明故事发展的主要阶段的那些不显著的‘路标’后面，出现了完全不同的道路，小说表现了新的心理和社会的内容。”[①] 这部小说的创作过程可以为别林斯基的论断提供一个例证。这里所说的“动机”，也正是“促使这些人物这样行动的秘密的灵魂冲动”。作家对这种“灵魂”冲动的开掘，不仅是把生活事件改造加工成艺术情节的重心，它本身也是构成艺术情节的重要内容。因此，我们应该重视对戏剧和电影中的情节所作的如下解释：

德国戏剧理论家约·埃·史雷格尔认为：“适合在舞台上表演的情节，是由意图、达到意图的手段以及这些手段的结局网织而成的”。[②]

一位电影艺术家在谈到电影情节时说：“我们已经对情节下了定义，说它是一系列有因果关系和动机的事件”。

对情节的这些解释，不仅说明事件与情节的关系，也对故事与情节的区别作了科学的说明。

人们无论是从事件的角度解释情节，还是从冲突的角度给情节下定义，都不能离开人的行动。人们的任何有意义的行动，都有其主观的因，或者叫做“动机”，或者叫做“灵魂冲动”。假如要把行动的主观的因抽掉，它就会成为毫无意义的东西。这种无“因”的行动，并不能成为艺术的对象。假如生活中发生了一个事件，电影剧作家要根据它拍成一部故事片，只了解它的详情细节，并用电影手法表现出来，还是很不够的。他必须进行艺术构思，对这个事件有自己独特的发现。而最重要的课题是要研究与事件有关的人，把握住他们参与这一事件的不同的动机，发掘“使这些人物这样行动的秘密的灵魂冲动”，并以此为基础，

① 以上引文均见多宾《生活素材与艺术情节》一文，载《译文》1956年8月号。
② 《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1961年版，第190页。

逐步形成影片的情节。这样的情节，就包含着作家本人对生活事件的解释。弗雷里赫说得好："故事只是向我们交代了所发生的事件，情节则使我们认识了它。""情节不仅是把各种事件和人物从形式上连结在一起的手法，而且是分析这些事件的人物性格的手段。"① 所谓"分析"，当然并不是理性的论证，也不是让人物用台词去进行评论，而是指把事件的因与果渗透在人物形象和人物命运之中；也就是说，所谓"分析"，指的是艺术的揭示。对一部故事片来说，这是成败的关键。我们常常看到这样的情况：现实生活中发生了一个重大的事件，报纸上发表了一篇报道，记录了它的详细过程，引起了广大读者的兴趣。于是，我们的舞台剧作家、电视剧作家、电影剧作家闻风而动，纷纷到事件发生的有关部门了解情况，一个个剧本相应而生。但是，我们读了这些剧本，往往会感到失望。与那篇通讯报道相比，它们在记载事件的过程方面并不逊色，有的甚至要更详尽一些。然而，它们给人的审美感受却并不像通讯报道那样强烈。难道这些作家比记者花费的精力要少吗？难道这些作家比通讯报道的作者缺少才华吗？不一定。问题在于，观众对一部故事片、舞台剧的要求，要高于通讯报道。他们在读通讯报道时，只要能够从中了解到事件的真实过程，就大致满足了，他们可以凭着自己的生活经验去理解事件的意义。如果说，他们也要求记者对事件有自己的解释，那么，这种解释也可以渗透在对事件过程的记载之中，甚至可以体现在几句简明的"评语"之中。然而，人们所要求于电影艺术的，却是希望电影艺术家把他们的解释熔铸于形象塑造之中，藉此帮助观众打开事件中人物心灵的门扉，引导他们在这个迷人的世界中进行一次艺术欣赏的旅行，去领悟人生的真谛。

从这个角度理解情节，意味着什么呢？

---

① 弗雷里赫〔苏〕:《银幕的剧作》,杨纳译,中国电影出版社 1979 年版,第 66 页。

其一，各种各样的事件，或者说某些具有相对完整性的故事，只能作为影片的素材；而情节，则是艺术家对素材加工、改造、开掘的结果，它已经是影片的构成。艺术家要把情节作为帮助观众认识社会生活的手段，必须独具慧眼，经历一个对生活素材进行艺术认识的过程，并通过独创性的艺术构思和艺术处理，把自己的发现熔铸于情节之中。从这个角度来说，情节虽然来自社会生活，但它并不是纯客观的东西，而是包含着艺术家对社会生活的主观的认识，或者说，它是艺术家艺术地解释现实的手段。当然，所谓“主观的认识”、“主观的解释”，决非主观随意的编造，而是指对人物行动的“动机”、“灵魂冲动”的深入开掘。正因为如此，对于某些事件的过程，对于一个故事，不同的艺术家就可以把它们处理成不同的情节内容，赋予它们不同的意义。这样的例子不胜枚举。莎士比亚的某些悲剧，如《李尔王》，其悲剧故事是别人早已写过的，但他通过对悲剧人物“灵魂冲动”的开掘，写出了全新的，迥然不同于一般故事的剧作，比较起原作来，无疑要高明得多、深刻得多。喜剧《威尼斯商人》也是如此。构成这部剧作喜剧情节的特点，主要的并不在于把“选匣子择婿”、“照约割肉”两个传说故事汇合在一起，而在于剧作家对“照约割肉”这个故事有独特的解释和处理。在莎士比亚这部喜剧已经举世皆知之后，阿根廷的剧作家库塞尼根据同一个故事（照约割肉），写出了新的剧作《一磅肉》，并获得成功；英国犹太作家韦斯克则对这个故事作新的解释和新的处理，又写出了另一部剧作《商人》。对这些剧作家说来，所谓“题材撞车”的问题是不存在的。原因在于，他们深知艺术情节的真谛。

其二，在影片的情节中，包含着两种因素：人物外部行动的进程，人物的“灵魂冲动”（心理内容）及其发展的进程。我们可以把前者看成是情节的“外壳”，而把后者看成是情节的“灵

魂”。或者，可以把前者称之为影片的“外部情节”，而把后者叫做影片的“心理情节”。一般地说，任何一部好的影片，都应该包含着这两种情节，并把它们融为一体。当然，由于影片的样式、风格不同，对情节的这两种因素，可能有所侧重。比如，在情节片中，一般是更侧重于外部情节；而在心理片中，则更重内心情节。然而，即使是在情节片中，如果完全丢弃了情节的心理内容，就会成为虽能取悦部分观众、但却不具艺术生命力的东西。侦探片是以外部情节的曲折、紧张取悦观众的，但如果编导者只迷恋于暴力、凶杀等外部行动的官能刺激，就不能成为真正具有审美价值的情节片。情节片也有优劣之分。涉及到现代情节片的问题很多，比如，这类影片在以情节取胜的同时，能不能塑造出具有生动个性的人物形象？以外部动作和外部情节激发观众兴趣的情节片，能不能深入揭示人物独特的心理内容？在曲折紧张的情节发展中，能不能寄寓丰富、深刻的社会内容？等等。事实证明，在好的情节片中，追求情节的吸引力同揭示人物的心理内容、揭示深刻丰富的社会内容，完全可以并行不悖。近些年来，国外盛行一种所谓“推理片”。这类影片数量很多，但其水平也有高有低。较好的“推理片”，已经丢弃了表现此类题材时常见的暴力和凶杀的场面，不注重对暴力、凶杀过程的铺陈和渲染，而是着力于在侦破案件过程中剥茧抽丝似地剖析作案者复杂的心理内容。所谓“推理”，并非直接说“理”，而是在于“推”出人物隐秘的心理动机。像日本推理片《人证》，外部情节是围绕侦破杀死杰尼的案件的过程展开的，但是，随着外部情节的发展，一步一步展现出八杉恭子杀死亲生儿子的心理动机。所谓“理”，正是寄寓在这种复杂的心理动机之中。我们正是透过八杉恭子的心理动机，洞察到美军占领日本期间留下的社会问题，以及当代日本社会中人与人之间关系的真谛。在另一部日本推理片《砂器》中，也是围绕和贺英良杀死养父这一案件被侦

破的过程，逐步向这位音乐家的心理世界开掘，并从这个角度比较深刻地揭示出日本社会的问题。正是因为如此，这些影片就比那些侧重追求官能刺激、只以外部情节取胜的情节片，在思想和艺术上都要高明得多。情节片是如此，其他类型的影片更是如此。任何一部好的影片，在其情节构成中，都不能只是人物的外部行动的发展过程，而没有由心理动机构成的心理情节。只有前者，而没有后者，情节将会成为没有灵魂的躯壳。

其三，既然情节中包含着事件与事件之间的因果关系，编导者在构思和处理影片情节时，就应该通过这种因果关系揭示出生活的规律性。只有这样，才能通过情节引导观众去认识复杂的社会生活，洞察其规律性。

在这里，我想着重谈谈国外电影中的所谓“非情节化”的倾向。所谓“非情节化”的理论在创作实践中的表现是很复杂的。但它们的理论根据恰恰在于否定生活事件的因果规律性。苏联电影艺术家罗姆在60年代曾经提出这样的观点：电影创作中存在着一种公式化的倾向，其原因在于：“选择事件的原则，展开情节的原则类似于戏剧的原则”，在发展冲突、展开情节时，“只选取有助于合乎规律地展开故事的那些东西”。他认为：

> 可是生活本身却不是这样——无论是生活的内容，还是生活的发展，也都更为复杂。实际生活事件的顺序，以至这些事件的形式本身，有时使我们觉得实在太古怪，仿佛是偶然的、不合乎规律的。然而，正是在生活事件的这些仿佛如此的无规律性中，蕴含着生活的极其深刻的丰富性，有时还包含着所发生的事件的意义。[①]

① 引自《电影艺术译丛》1963年第4辑，第14页。

我们已将影片的情节看成是对生活事件的艺术处理，并认为“情节”是一系列有因果关系的事件。强调事件的“无规律性”，必然会导致“非情节化”。

根据这些理论家的看法，所谓“非情节化”的电影，又分成两个支流：客观主义的支流和主观主义的支流。前者一般都以戈达尔的《筋疲力尽》为典型例证；后者则大都以伯格曼和安东尼奥尼的部分影片为范本。我们不妨对这些影片作些分析，看一看所谓“非情节化”是什么意思，看一看它们是否完全否定了“情节”？

在西方电影界，人们在谈到“无情节”的影片时，常常把安东尼奥尼的电影剧本作为标本。有人认为，亚里士多德曾经把剧作家看作“情节的制作者”；而易卜生则为戏剧开创了一个“模式”：“无论情节和人物的结构或设计都力求证明或说明一个具有社会意义的前提”；至于弗洛伊德，他并没有提供“任何特殊技巧”，而只是特别强调“往事”“对人们现在或将来的行为举止起着决定性作用”。在1960年以前，大部分故事片的结构方式都受到这三个人的影响。“第一个背离上述传统、同时标新立异自成一体的电影艺术家是米开朗基罗·安东尼奥尼。”① 安东尼奥尼自己也认为，他“对当前标准化的拍片方法和老一套的讲故事方式愈来愈感到厌烦”，因而“开始探索表现的方式方法”，以求得使影片达到“更为朴实无华的境界”。说得明确些，他试图否定在传统影片中那种强调“逻辑性”的叙事方式，认为这种“逻辑性”是人为的产物，是“外部的东西”；他所追求的则是力求符合“精神的、内心的以及道德的绝对真实”的

① 温斯敦：《安东尼奥尼和无情节的电影剧本》，见《电影艺术译丛》1980年第4期。

"内在的形式"[1]。其实，在我们看来，无论是"老一套的讲故事方式"，还是追求事件的"外部逻辑性"的方式，都只是构成影片情节的一种格式。否定掉这种传统的"格式"，并不就意味着否定情节本身。有人认为，影片《奇遇》[2] 就是一部"无情节影片"。因为片中人物的行为无动机可循，动作缺少连贯性，因此，就不存在构成情节的条件——因果性。温斯敦也把它作为"无情节"的电影剧本的代表作。然而，这部影片并没有丢弃情节。只能说，它在情节的构成上有自己的特点。我们也可以把它看作是"安东尼奥尼式的情节"。

安东尼奥尼自己在介绍这部影片的内容时说："从表面上看，《奇遇》有点像一个爱情故事，一个有点神秘的爱情故事。说的是一个姑娘在一次旅行中失踪了。其他一些事实立即填补了所形成的空缺。那个姑娘的未婚夫和那个姑娘的女友出发去寻找她，结果变成了一次柔情蜜意的旅行，在旅行结束时他们却发现自己陷入新的、出乎意料的处境之中。"这段话可以看作是影片的情节梗概。根据他自己的解释，影片所要表现的精神内容和道德内容是："每一天，每一次情感波动都是一场新的奇遇。却使我们深知旧的道德规范已经分崩离析，不能再成立，但我们仍坚守不渝，以一种我只能尖刻地称之为悲怆的反常感情继续效忠下去，结果有道德的人如今并不怕科学上的未知数，却害怕道德上的未知数。既然一开始就害怕，就感到丧气，他的奇遇就只能以僵局告终。"无须讳言，如果要谈"道德规范"的话，我们的道德观同安东尼奥尼的道德观是很不一致的。在我们看来，影片中的桑德洛，并不是一个"有道德的人"。他的未婚妻失踪了，在寻找她的时候，他却追求起未婚妻的女友；他刚刚得到了克劳迪

① 安东尼奥尼：《关于电影创作问题的谈话》，见《电影艺术译丛》1980 年第 4 期。
② 该片文学剧本中译本载《电影艺术译丛》1980 年第 4 期——编者。

娅的欢心，一转眼，又和偶然相遇的墨西哥女郎搞到一起了。温斯敦也认为这是一个“精神空虚、玩弄女性”的人物。对于他来说，并不存在任何“道德规范”，他的行为只受一种东西制约着，那就是情欲。至于克劳迪娅，倒可以划入“有道德”的人们之中。她对朋友安娜情谊深挚，为寻找安娜屡次涉险，当发现自己“爱”上了桑德洛时，由于道德的约束，离开了他。她性格懦弱，在抵挡不住情欲的冲动时，投身于桑德洛的怀抱。她有一种潜在的意识，每当误以为可以找到安娜时，就感到失望、痛苦。然而，她却知道这种意识是不对头的，因而有一种犯罪感。我所以要对这两个人物作简括的分析，正是为了说明：这两个人物的行为并非没有动机。他们潜在的动机，正在于安东尼奥尼所说的那种“情感波动”，说得更准确些，也就是“情欲”。“《奇遇》的悲剧直接来自这种类型的性冲动——闷闷不乐、可怜巴巴、毫无出息。”（安东尼奥尼语）在安东尼奥尼的先行者——意大利新现实主义的剧本中，主要展示的是个人和社会的关系，构成影片情节的因果性，主要也体现在这种关系之中。在安东尼奥尼看来，在他所面对的现实社会中，“那种个人与社会的关系已不那么重要，而重要的是考察每个人本身、揭示他的内心世界，从中看出他历尽沧桑以后……在内心残留下来的一切，看出那种刚刚露头的不满心情，它大致地预示了后来在我们的心理、情感甚至道德观念上发生的变化。”① 离开人与社会的关系、人的社会关系去考察内心世界，那就会走向弗洛伊德的哲学，把“情欲”、“性冲动”作为人的行为的内在依据。在《奇遇》中，情节的主线是围绕桑德洛与克劳迪娅的关系展开的，而两个人的行动都有其潜在的动机——“情欲”。正是它，构成了影片情节中的心理内容，构成了事件与事件中的因果性纽结。据说，这部

① 引自《电影艺术译丛》1980年第4期，第105页。

影片在夏纳电影节放映时曾经受到非议，原因在于，安娜失踪之后究竟是死是活始终没有交代清楚。其实，在这部影片中，安娜突然失踪，只不过是构成影片情境的一个因素，是为了挖掘人物心理内容提供的一个背景、一条引线。仅就这个事件本身来看，它似乎是既无因，又无果。因为我们既不了解她是怎么失踪的，又看不到她的结局；而且，在情节的发展进程中，那些寻找她的人们，往往又忙于自己的追求和琐碎的事务。在这种情况下，安娜似乎是被人忘却了，她失踪的事件也被搁置一旁了。有人这样解释影片的情节构成："根据古老的戏剧概念，一个故事是根据所谓的逻辑基础构成的，并且以一系列合乎逻辑的事件为中心。从这个角度来说，《奇遇》是一部不合逻辑的影片。但是，安东尼奥尼所关心的——他始终不断地重复这一点——乃是人物、人物之间和人物与事之间的关系。因此，既然故事中的主人公对这些事已不再发生兴趣，那么为什么他还要保持这种兴趣呢？只有当主要人物对它全神贯注时，寻找安娜，法庭审问，询问和盘问证人才有意义。当新的事实取而代之，占据了主要人物的思想。产生了新的感情时，以往的一切都化为乌有，并失去了继续存在的一切理由。"[①] 这种解释，基本符合影片的实际情况。影片情节的构成方式，既可"以一系列合乎逻辑的事件为中心"，也可以以"人物、人物之间和人物与事之间的关系"为中心。《奇遇》则属于后一种方式。构成影片情节的中心并非是安娜失踪这个事件的始末，而是主要人物桑德洛与克劳迪娅的关系以及他们与安娜失踪这一事件的关系。他们对这一事件的态度的变化以及他们之间的相互交往，构成了影片的外部情节；而促使他们关系发展变化的"感情波动"，则构成了影片的心理情节。总的说来，安东尼奥尼在这部影片中着力展现的是内心情节。

① 引自《电影艺术译丛》1980 年第 4 期，第 119 页。

伯格曼的《野草莓》也被誉为“无情节”影片的范本。实际上，它也只是构成情节的另一种特殊的方式。在这部影片中，由人物现实行动构成的外部情节，是相当无力的。一个七十六岁的老教授，要去隆德参加为他举办的授衔典礼，出发前和老管家发生了一次小小的争执；路上，他顺便访问了少年时代的住所，在这里遇见了几个搭车的青年人；尔后，他又去看望了年迈的母亲。到隆德时，他停留在儿子艾瓦尔德家里。之后，他就去参加庆典并获得荣誉博士学衔。假如真像影片开头所说的那样：“如实地记述”这一天的事情，它将会是枯燥无味的，是毫无意义的。然而，这一天所经历的种种事实，只不过是为探讨这位老教授内心世界所安排的一些机缘。多年来，这位老教授大都是只身独处地埋头于自己的专业。他的老婆已经死去，儿子和他很少见面，亲戚们也和他断绝了来往。他“出于自愿几乎完全退出了社会”。在他的暮年时期，逐渐萌生出一种孤独感。伯格曼正是把他放置在具有特殊意义的一天之中，沿着他的行动的线索，深入开掘这种独特的心理内容。其实，无论是他在旅途中与儿媳的接触、与三个天真纯洁的青年人的接触、在加油站与一对夫妻的接触、与儿子的接触，还是在授衔仪式上与另两位老教授的接触，都只是促使他孤身自省的刺激力量。假如说，他与上述人物的交往过程只不过是构成影片情节的外壳，这个外壳也似乎显得简陋、粗糙一些的话；那么，构成影片情节灵魂的心理内容，却是细致而丰富的。他在起床前经历的梦境，是他在暮年时期那种已接近死亡的潜在意识的外现方式。在此之后，构成心理情节的主要内容，是他对少年时期生活经历的回忆，由过去的事实和变了形的潜意识活动交织起来的梦境（在车上）；这一切，与人物的现实行动交织在一起，编制成一幅探讨灵魂隐秘的彩绘。这里，既有对逝去的少年时代生活的怀恋，又有对那种“无动于衷、自私自利、漠不关心”的个性的自省，又有对晚景孤独的

哀伤……我并不想从社会学的角度去评价影片的思想价值和精神价值，在这里只想指出：如果说伯格曼在这部影片中着力追求的是心理情节，那是准确的；可是，假如要说这是一部“无情节”的影片，那就是不科学的了。

研究戈达尔影片中的情节构成，要比研究上述两位艺术家的作品更复杂一些了。有人称戈达尔的影片是“在第七艺术中引起了一场深刻的革命”。这个论断是否恰如其分，尚待认真讨论。不管怎么说，他的某些影片确实具有某些与众不同的特点。有人把这种特点归纳为五点：“一、完全不受叙事程式的束缚；二、转弯抹角的和出人意料的社会评论方法；三、摄影风格和题材紧密配合；四、极有新意的摄影机运动技巧；五、剪辑上不注意连续性和逻辑进程。”① 有人则认为，在戈达尔的影片中，“几乎找不到事件之间的联系，摄影处理、剪辑和人物的行为仿佛都是任意的和毫无来由的。”② 这些评论，都涉及到情节构成的问题。《精疲力尽》③ 是戈达尔的成名之作，并曾两次获奖，基本上可以表明他的创作风格。在这部影片中，主人公米歇尔以杀人开始，以被杀告终。在这中间，主要表现他与女记者帕特丽霞及其他人物的交往。看起来，米歇尔的行动似乎都是“任意的和毫无来由的”，或者说，戈达尔并没有明确地展现出每一个行动的具体动机。例如，在影片的开头，他偷了一辆汽车，并有一位“姑娘”给他望风。可是，他为什么要偷汽车，他与那位姑娘的关系，在这里或在后面都没有明确展现出来。紧接着，他将车开到七号公路上，一面开车，一面又拿着手枪朝着车外瞄准，后来又开枪打死了一个跟踪的警察。有人说：“米歇尔完全是在一般

① 引自《电影艺术译丛》1980 年第 6 期。

② 引自《电影艺术译丛》1980 年第 6 期。

③ 该片文学剧本中译本载《电影艺术译丛》1980 年第 6 期——编者。

的思想状态下杀了人，当然，他并未意识到这是犯罪。”（鬼头麟兵）有人则认为：“我们并不觉得他是迫不得已而杀人，也不会把这个谋杀看成是精神病患者的行动。事实上，我们并没有看到米歇尔心里在想什么，也不知道他在多大程度上能意识到自己行为的道义后果。他只是想干就干，然后再干别的。”（梭罗门）我觉得，一个人偷了人家的汽车，又开枪打死跟踪而来的警察，这无论如何也是一个严重的事件，而且，造成这个事件的因，也并不神秘。首先，在这两件事之间不仅有着时间顺序，并且任何人也不难看出它们之间的因果联系。其次，对于影片的主人公说来，他做这两件事的动机都是可以体察的。他偷汽车是有计划的——我们毕竟看到了有人给他望风，而且他自己也向我们透露出这样的意图：

> 米歇尔（画外音）：我这就去找点儿钱……我去问帕特丽霞有没有……然后……米兰！……热那亚！……罗马！……

至于他开枪杀死警察，虽然不能说成是“迫不得已而杀人”，我们至少可以看到一个偷车人见到警察迫近自己时的本能的反应。当然，从以后的行为来看，他确实没有表现出应有的犯罪感，在和别人交往时，仿佛是把这个罪行遗忘了。尽管如此，从报纸上报道的消息（内容是“已查明七号公路杀人的凶手”）到警方追查米歇尔的下落，帕特丽霞的告密，一直到米歇尔拒捕被杀，这些事件都是偷车、杀人行为引出的一系列后果。如果戈达尔把这些因果相承的事件构成影片情节的主体内容，那将是一部侦探片了。事实并非如此。影片的大部分篇幅，主要是展现米歇尔与帕特丽霞的关系。他们是一对情人，但彼此却都是随心所欲，对这种关系并不负责任。因此，在这种关系的发展中，两个人的行为

都缺少逻辑性。它们很像是日常生活的烦琐记录，并没有情节构成中必不可少的因果律。其实，这样处理生活事件和人的行为，正是缘于戈达尔的社会观念。在戈达尔看来："我们不可能在道德上永远自由，而同时又永远负责；于是我们便退缩入一种消极状态，其形式之一便是听天由命。在这种情况下，世界便变成一系列偶然事件，我们根本无法加以控制"。① 如果说，戈达尔的这种社会观念和道德观念，确实反映了西方社会实际存在的病态状况；那么，他在艺术作品中肯定这种状况，并用这种观念去解释社会生活，则是我们无法接受的。但是，尽管如此，这部影片的主人公，无论是米歇尔，还是帕特丽霞，在他们的偶然性的行为中，也都蕴含着某种潜在的心理内容：随心所欲和一时的冲动。这种病态的心理内容，把那些看起来是偶然的、没有逻辑性的行为联接起来，成为情节中的一股潜流。不过，对我们说来，这类影片的情节毕竟是过于散漫和缺少必然逻辑性了。值得注意的是，这种情况正体现了戈达尔的艺术观。他自认为自己的影片是属于彻底的现实主义，并宣称："现实主义并不是表现真实的事物是怎样，而是真实地表现事物是怎样。"他自认为是要在影片中还生活以它本来的面目。看起来，他追求的是未经加工的生活原貌，是要拍摄出"速写"式的影片。然而，说到底，所谓"表现真实的事物"和"真实地表现事物"，两者并没有本质的区别。在现实主义艺术中，"真实"二字是有明确含义的，它指的是现象与本质的统一，偶然与必然的统一。片面强调偶然性的现象，而抛弃必然性的本质，并不能走向真正的现实主义。任何一位艺术家，要表现未经加工的生活原貌，那只能是一种幻想。从生活事件、生活现象到影片的情节，总要经历选择、加工、改造的创作过程。戈达尔在《精疲力尽》中，也经历了这样的创

① 引自《电影艺术译丛》1980年第6期，第50页。

作过程。不过，他对生活现象的选择、加工和改造，是受自己的社会观念、道德观念以及艺术观念所制约的。我们看到，正是由于他的社会观念和道德观念是消极的，他的艺术观念是模糊的，就使得影片（如《精疲力尽》）的情节构成出现一种散漫、混乱的状态。如果这只是我们的印象，那可能是由于社会观、道德观、美学观的不同而导致的偏见。值得令人思索的是，就连戈达尔的同胞也持有同样的看法。让一路易·贝依在评价这部影片时指出："把人类社会表现为一片混乱，没有客观规律，每个人可以恣意行动，这是最落后的唯心主义……戈达尔没有对社会作真实的表现。"另一位法国电影理论家埃内贝勒也认为："戈达尔的'现实主义'，缺点在于它是一种被阉割的'现实主义'，它所重视的现实只是一种消极的天真的反映，他对腐烂瓦解的世界就像是在营业的咖啡馆里一个闲谈者那样只向外望了一下。戈达尔最大的毛病是他没有真正的历史观点。他是用他自己的混乱思想来观察世界的混乱现象的。"① 如果把这样的影片看成是"非情节化"的范本，对这种理论并不是有力的论据。我认为，它也并不是"无情节"的，只是由于消极的社会观念和模糊的美学观念，而导致了情节构成中的自然主义的消极倾向。戈达尔本人也说过："在拍了《精疲力尽》之后，我对自己说：我必须跳出这个圈子，我必须设法表现事物的真实面貌，而不是像电影里所表现的那样。"②无疑，对我国电影艺术家来说，这条路是走不通的。

随着影片情节构成方面的新的探索和新的尝试，在情境的处理上，也出现了某些新的特点。

无论是舞台剧还是电影，要在开头就把构成情境的各种因素介绍清楚，是并不容易的。在传统的舞台剧和故事片中，一般都

①② 均引自《电影艺术译丛》1980年第6期，第126页，第120页。

有开端部分，用一定的篇幅交代背景环境、重要的人物及其相互关系、已经和正在发生的某些事件，从而让观众了解到特定的情境，为情节发展确立基础。在这时，真正的动作才算开始。这种处理情境的传统方式，如果剧作家缺少才气，往往会使影片开端部分的动作进展缓慢，大大影响影片的节奏。假如说，这样处理情境是出于戏剧的目的；而这样处理情境的结果，却是会削弱影片的戏剧性。我国有些故事片，就存在这类缺陷。在现代影片中有一个明显的趋向，即力求把影片开端部分的交代、介绍性内容减少到最低限度，很快引出戏剧性的动作，随着动作的进展用最简练的电影手法展现动作发展的情境。例如，在意大利故事片《一个警察局长的自白》中，构成情境的因素很复杂，要把它们在开端部分全部交代清楚，是很费篇幅的。编导没有一一叙来。我们可以看到，影片在开头用一个镜头展现了疯人院气氛之后，主人公出场，摄影机又跟随他的活动摄录下疯人院的一般状况，很快就展现他向主任医生发出放利普马出院的指令。紧接着，在警察局长与助手的对话场面中，又透露出这个指令具有的不平凡意义：

> 加米诺："怎么出院呢?"
>
> 篷纳维亚并没有正面回答，却说："你别管，危险呵!"
>
> 加米诺关切地："再考虑考虑。"
>
> 篷纳维亚："我考虑了许多年，现在决定了，走吧!"

于是，我们看到利普马出院后的行动：去找罗蒙诺复仇。在这里，我们看到的是主人公篷纳维亚的现实动作，以及他释放利普马的直接意图及其实施的情况。至于他与罗蒙诺的关系，与这个

现实动作有关的往事，都是随着情节本身的发展逐步交代出来的。与传统的故事片相比，一个显著的特点是：它不采用在开端部分集中篇幅交代、展现情境的方式，而是用动作开场，把情境的因素分散开来，揉合到情节的发展进程之中。我们已经说过，戏剧性的情境应该是包含着悬念的。在传统的故事片中，开端部分集中展示情境的各种因素，而悬念却往往集中于人物在特定情境中将会有什么动作，这些动作将会怎样发展下去等方面。而在《一个警察局长的自白》这样的影片中，动作从一开始就出现了，并包含着双重的悬念：一是动作本身的发展方向，二是造成动作的因是什么——情境的某些因素。嗣后，在情节的发展进程中，往往又把人物动作的果和因逐步揭示出来，从而构成了情节的生动性和丰富性。无疑，这种处理情境的新方式，对于克服开端部分动作进展拖沓、节奏滞缓等等缺陷，是有益的。

然而，尽管如此，在一部影片的总体构思中，情境本身毕竟是重要的，它仍然是影片情节的基础。传统故事片与现代影片在这方面的区别，也只是处理情境和情节在方式上的不同。

在某些现代影片中，还可以看到另外一种趋向：有些电影艺术家否定情境的具体性和明确性，使它变得模糊不清，令人难以捉摸。《精疲力尽》的情境已经显得不那么具体了，但对我们来说，它毕竟还是可以理解的。象阿仑·雷乃的某些影片，在这方面则走的更远。例如，由他拍的《去年在马里昂巴》[①] 一片，不仅动作展开的时间是不确切的，人物关系也不具有明确的定性，而且，那位 X 先生究竟是否处于梦境之中，被他追求、杀害、奸污的女人究竟是客观实在的人，还是一些并不存在的幻影，也都令人难以确认。当然，情境的无定性，必然会导致影片情节的神秘色彩。有人称这个流派的影片是用“谎言、杜撰的生活和

① 剧本载《外国电影剧本丛刊》第 19 辑。

想象”编织而成的东西。这当然就意味着，电影家已经离开了客观的社会生活，躲进杜撰与想象的荒谬世界之中，躲进主人公的潜意识领域中去了。无疑，这样的电影，是一般观众所难以接受的。

4. 情境与性格

现实主义艺术的生命力，在于性格的塑造。至少，在故事片这种电影体裁中是如此。从电影这种艺术样式问世之后，一系列优秀的故事片，已经证明了这个道理。某些以曲折离奇的情节取胜的影片，可能在一定时期内获得很高的票房价值；某些为配合某种政治任务而创作的影片，可能在短时间具有宣传的价值；但事实已经证明，它们都很难获得真正的艺术生命力。假如我们把电影也看作是“人学”的话，那么，它的审美价值也就在于一个“人”字。而艺术作品中的“人”，也正是“性格”的同义语。

在戏剧和在电影中，所谓“性格塑造”，都不能像小说中那样，可以藉助于描写、叙述、提示以及静止的心理分析等等手段。它们主要是把人物放在具体的情境之中，用人物自身的动作去“现身说法”。因此，性格、情境与动作的统一，就成为电影艺术（戏剧艺术）的重要问题。

在现实主义的影片中，情境是使性格得以充分展现的条件，而动作则是展现性格的手段。这是人所尽知的道理。然而，如果对“性格”本身没有准确的理解，这个正确的结论，也许并没有什么实际意义。

在传统的现实主义理论中，性格（或曰个性）的概念总是同诸如此类的限制词联系在一起的：“活生生的”、“有血有肉的”、“真实的”、“复杂的”、“就像是实际生活中的人本来的面

目那样的”，等等。对于古典主义戏剧来说，所谓“性格”，往往指的是“类型”；而“类型”则意味着形象的“单义性”。比如，莫里哀笔下的答尔丢夫，只是一个“单义性”观念的化身——虚伪；而另一个人物阿巴贡，已经成为“悭吝”的形象化代名词。在现实主义戏剧中，真正成功的性格都具有多义性。正如普希金对莎士比亚笔下的人物性格所做的精确分析那样：“莎士比亚创造的人物，不像莫里哀的那样，是某一种热情或某一种恶行的典型；而是活生生的、具有多种热情、多种恶行的人物；环境在观众面前把他们多方面的多种多样的性格发展了。莫里哀的悭吝人只是悭吝而已；莎士比亚的夏洛克却是悭吝、机灵、复仇心重、热爱子女、而且敏锐多智。莫里哀的伪善者追逐自己恩人的妻子，是口是心非的；接受财产的继承权，是口是心非的；讨一杯水，也是口是心非的。莎士比亚的伪善者怀着虚假的严厉读法庭判决词，然而是公正的：他煞费苦心地借对政府官员的判决来为自己的残酷辩白；他以有力而吸引人的诡辩，而不是以既因循又虔诚的可笑态度装饰成无罪的样子。安哲鲁是伪善者，因为他的公开的行动与他秘密的欲望相矛盾：这个性格是多么深刻呵！”① 现实主义戏剧艺术，正是继承和发展了莎士比亚在性格塑造方面开创的传统，为我们提供了丰富的经验。

在电影诞生并逐步发展为一种独立的艺术样式的过程中，正是现实主义戏剧和现实主义文学已经发展成熟的时候。各国优秀的电影剧作家、导演，正是继承和借鉴了文学和戏剧方面的现实主义传统，在性格塑造上取得了宝贵的经验，逐步建立起一座银幕形象的画廊。尽管象某些同志所说的那样，在电影剧作家的行列里，还没有出现过足以和莎士比亚、巴尔扎克、托尔斯泰相媲

① 转引自《莎士比亚评论汇编》（上），第426页。安哲鲁是莎士比亚剧作《一报还一报》（又译为《请君入瓮》）中的人物。

美的伟大名字。然而，过分贬低现实主义电影艺术在性格塑造方面的成就，毕竟是不现实的。在我国，真正成功的现实主义影片，也都是在性格塑造上进行探索的。无论是新中国诞生之前的《一江春水向东流》、《乌鸦与麻雀》，还是建国以后的《董存瑞》、《枯木逢春》、《老兵新传》、《聂耳》、《林则徐》，或者是近几年出现的比较优秀的影片，如《小花》、《天云山传奇》、《乡情》、《被爱情遗忘的角落》、《泉水叮咚》、《人到中年》，等等，它们所以能较长时间地活在观众的心中，也都是因为各自都有一两个人物是真实的，有血有肉的。当然，和戏剧艺术一样，我们电影艺术创作中最薄弱的环节，也还是表现在性格塑造方面。在不少影片中，尽管剧作家的立意是好的，在表现形式上也有某些新的探索；然而人物却比较概念、苍白，甚至并没有克服“类型化”、“雷同化”的弊病。假如要把我们国产片的数量同银幕形象画廊的陈列品相比，人们就会发现，两者的比例是很不相称的。造成这种情况的原因是多方面的。仅就艺术创作规律这个角度来说，至少有两个原因：其一，我们对“性格”本身的理解，还或多或少地受到古典主义“类型化”理论的影响。其二，在艺术创作过程中，对于解决性格、情境与动作的关系，还有很多不够明确的问题，至少还处于不自觉的状态之中。

在这里，我想着重对“其二”进行较详细的讨论。在讨论过程中，也必定会涉及到“其一”。

前面已经说过：我们把情境理解为使性格得以充分展现的条件，而动作则是展现性格的基本手段。如果我们承认这个人所尽知的道理，那就意味着，无论是对影片情境的构思和处理，还是对动作的把握和处理，都应该基于一个艺术的中心目的：塑造性格。那么，这究竟包含着什么意思？

首先，正如黑格尔所强调的那样，真正完美的性格“需要有内在的丰富多采性”，而情境的构思，则应该能使具有丰富多

采性的性格得到“丰富多采性的表现”。他认为，这正是莎士比亚剧作所提供的一条宝贵的经验。① 黑格尔的这个美学主张之所以值得重视，是因为它决不只是抽象的概念逻辑，而是具有重要的实践意义的美学法则。

我在拙作《论戏剧性》中曾经说过：

> ……不同的人物在同样的、相似的情境中会有不同的动作；同时，同一个人物在不同的情境中又会有不同的动作。
>
> ……这正说明，剧作家要塑造一个丰富多采的有血有肉的性格，就必须把人物放在丰富多变的情境中，使他（她）处于各种不同的情况、环境，和不同的人物交往，给他（她）充分展现性格中复杂因素提供条件。一句话，塑造丰富多采的性格，需要情境的丰富多变。②

我觉得，对于电影艺术来说，这同样是一个值得重视的问题。当然，电影在提供丰富多变的情境方面，要比话剧方便得多。

在很多以性格的生动、丰富为特征的影片中，很容易找到这样的例证。

《一个警察局长的自白》塑造得比较成功的形象是主人公篷纳维亚，这个形象不仅生动、丰满，而且它的思想内涵也相当深厚。重要的原因之一是：影片为他安排的情境不仅十分具体有

---

① 参见黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第302—305页。

② 谭霈生：《论戏剧性》，北京大学出版社1981年版，第119、120页。

力，而且具有丰富性和多变性。在影片中，情境的丰富多变，当然包含着他面临的情况复杂而变化多端（例如，他放出了利普马作为惩治罗蒙诺的工具，而被惩治者却早有准备，所以使得利普马的复仇任务没有完成，等等）。这对于塑造主人公的性格，当然是一个重要的条件。然而，更重要的则是，围绕主人公构成的人物关系是错综复杂的。事件的变幻一次又一次地使主人公陷入困境，为其性格中的主导因素提供了充分展现的机会。同时，错综复杂的人物关系，又为他的性格展现提供了多种契机。我们可以看到，作为一个警察局长，他不仅要与罗蒙诺这样的劲敌明争暗斗，而且，还需要应付检察官特拉尼亚的追问考察，需要照顾那个软弱无能的证人，还要同监狱里的黑手党徒们周旋……主人公生活在这样的情境之中，就如蛟龙入海，可以充分展示自己的特性。错综复杂的关系，使篷纳维亚性格的各种复杂因素，可以得到多方面、多层次的展现。众所皆知，在错综复杂的关系中塑造性格，是我国优秀故事片创作中的一个传统。《一江春水向东流》中的张忠良，是一个生动、丰满的性格。编导者把这个人物置于社会动乱的背景下，让他生活在错综复杂的社会关系（人物关系）之中，沿着命运浮沉的线索，充分展现他的性格特征及其发展的过程。故事片《聂耳》、《林则徐》、《老兵新传》以及《天云山传奇》等等，也都是在复杂的人物关系中塑造出生动、丰满的性格的。

在某种题材的影片中，构成情境因素的人物关系本身是比较单纯的。例如，在《魂断蓝桥》中，作为影片情节基础的，主要是罗依和玛拉之间的爱情关系；在《相见恨晚》中，劳拉和亚历克在一个小车站上邂逅相逢，正是这两个人物之间关系的发展构成了影片的情节；在日本影片《远山的呼唤》中，情境的主要因素也正是逃亡中的耕作和民子母子相遇之后构成的特殊关系；国产片《归心似箭》的情节，则是以抗联战士魏得胜和玉

贞的关系为基础的。然而，在这些影片中，人物关系的单纯并没有导致性格的单薄。原因正在于，剧作家在处理单纯的人物关系时，也是竭力使它富于变化，在关系的发展变化中多方面、多层次地展现性格的丰富多采性。《魂断蓝桥》中罗依和玛拉的关系，由始至终是在战争的背景下展开的，他们在战争的环境中偶然相遇，并建立起爱情关系。这场战争不仅使他们分离，而且改变了玛拉的社会地位，从而也使他们的关系发生了戏剧性的转变。关系的转变就像在性格的试管中滴入了新的溶剂，使其能够显现出多种色彩。《远山的呼唤》和《归心似箭》虽然塑造的是迥然不同的性格，两者的精神境界也很不一样，但它们的风格是相近的。它们很像两部情调不同的电影诗。前者抑郁而深邃，后者则是明朗而甜美。但是，在两部影片主人公的性格中，都蕴蓄着丰富的人情美和人性美。构成影片情境因素的人物关系，都是很单纯的。但是，这种单纯的人物关系从构成的那一时刻起，便潜藏着发展变化的必然性了。《归心似箭》中的魏得胜从硝烟弥漫的战场来到一个幽静的山乡，在养伤的过程中，与玉贞建立起真挚的爱情。然而，他并不是一个沉湎于田园风光和情侣温情的隐士，在他的血管里流着战士的热血，那颗心时时都在接受天职的召唤；正因为如此，他与玉贞的爱情关系就变得复杂了，在爱情的凝聚力之中又潜藏着离别的种子。爱情和离别的矛盾，使两个人物一次又一次面临尖锐的情境。编导者正是在情境发展变化的关头，从不同的角度向男女主人公的内心世界投入几缕光束，把潜藏在这个领域里的人情美和人性美显现出来。《远山的呼唤》中的耕作如果是一般的“逃犯”，如果他与民子的遇合只是出于一般的情欲，这部影片就会变得毫无意义。他突然闯入了民子的农场，受雇于她，每天默默地劳动，分担着她的忧患，在共同的劳动生涯中建立了感情。然而，就在这种关系逐日发展的时候，他的内心却潜藏着隐痛——他是杀了人的人，被杀者虽是一

个死有余辜的恶棍，但他却难于逃脱法律的追捕。主人公的经历和现实的人物关系融合在一起，就构成了一个有活力的情境。编导者沿着情境的发展变化，不断地开掘耕作和民子潜在的美好心灵。正是这两颗朴实而深邃的心灵与如诗似画的田野风光，交织出《远山的呼唤》这样一首感人的诗篇。

在现实主义电影艺术中，不仅重视性格的丰富多采性，而且还要求性格有所发展。所谓“性格的发展”，可以有两种理解：一是“改变”，二是多层次地“显现”。改变，无论是由“好人”变成“坏人”，还是“坏人”经过脱胎换骨的改造而变成“好人”——或者如通常所说的“从落后到转变”，当然都可以说是发展。《一江春水向东流》里的张忠良，似乎可以归于此类。但是，这样的性格，在影片中毕竟是不多见的。除此以外，还有一种性格塑造的方式，像《魂断蓝桥》中的玛拉，《远山的呼唤》中的耕作，《归心似箭》中的魏得胜与玉贞，《小花》中的小花，大都属于此类。威廉·阿契尔曾经对这种性格塑造的方式有一个形象的比喻：“‘发展’（development）这个词很宜于从它用于摄影时的含义来理解，一出戏应当表现性格，正如摄影者用药品‘显现’底片中潜存着的图象一样。”[①] 在英文中，development 一词用于摄影技术时，它可以解释为“显影”。不过，我所以同意阿契尔对性格“发展”的这种比喻，并不是出于语词学的理由；而是因为，这种比喻正好生动地说明了性格发展与情境的关系。影片的人物性格中已经潜存着某种因素，但是，在一般的情境中，这种因素并没有得到充分展现的条件，他（或她）在这种一般的情境中所展现出来的，是性格中的其他因素。可是，关系发展了，某种偶然性的事件发生了，情境变化了，这种

① 阿契尔〔英〕：《剧作法》，吴钧燮、聂文杞译，中国戏剧出版社 1964 年版，第 295 页。

因素就获得了充分展现的条件。这样，我们对性格的总体就会有一种感觉，它已经在原有的基础上发展了。而这种促使人物性格中潜在的因素得以展现的条件，就像使一条已经潜存着图象的胶片得以“显影”的溶液。用艺术的概念称之，它就是“情境”。

其次，尽管“情境”对人物的动作具有制约作用，然而，一部着力于性格塑造的影片，却不能仅仅靠情境去推进动作。所谓“制约”作用，只能限于这样一种含义：特定的情境为人物的动作提供了一种触发力和推动力。然而，人物在特定情境中究竟会有什么样的动作，内因还在于性格本身的力量。对于电影艺术家说来，所谓“人学”也正意味着这样一种学问：从观察、研究生活到反映生活，都应该把注意力集中于特定的人物（性格）在某种情境中会有什么特殊的动作。同一个人物在不同的情境中会有不同的行为表现，而不同的人物即使在相同的情境中也会有迥然不同的动作。在一个阴谋家设下的圈套中竟然失去了体察真情的能力，在误以为妻子不贞时，于矛盾深重、痛苦绝望的心境中杀死了她——这只能是奥塞罗，而绝不会是哈姆雷特。在得知父亲被克劳迪斯谋害并获得足够的凭据时，面对毫无防范的仇敌，他却收起了复仇的利刃，藉口是要等待一个“更残酷的时机”，这只能是哈姆雷特，而绝不会是奥塞罗或马克白斯。在与心爱的人重逢以后，却陷入了深重的痛苦之中，最后竟然在与恋人初次会面的地方自绝而亡，这是玛拉的性格在特定情境中合乎逻辑的行为。在渴望建立起幸福小家庭的愿望不能实现时，经过一番内心的搏斗，并了解了对方的精神情操后，毅然送别爱人重返战场，而自己宁愿长期等待着他：这就是我们的玉贞，一个在战乱年代里的中国式的农村妇女。这些影片的性格塑造提供了一条规律：只有当艺术家把握住性格的逻辑去处理情境和动作的关系时，才能够让我们通过合乎逻辑的动作发展去理解特定的性格。

我这样强调性格塑造，强调性格、情境与动作的辩证关系，很可能会被某些人指责为是一种过时的理论。因为，在某些现代影片中，已经不怎么强调这些东西了，甚至它已被某些现代派的电影艺术家所扬弃了。在某些现代派的影片中，不讲究人物的性格的定性和丰富性，而只是把它作为寄寓某种意念、某种哲理的实体，这些人物本身是抽象的、难以理解的。这种趋向，在现代某些流派的影片中确实是很醒目的。它们已经远远离开了现实主义的轨道。在我们看来，流派与创作方法的划分，并不是以表现手法的差异为尺度的，重要的界限正在于人物形象的塑造。或许，这种种非现实主义的流派，在某些国度里会有一部分观众。然而，对于我们国家的电影艺术家来说，要使这种艺术样式获得真正的生命力，要使观众从银幕上获得艺术欣赏的享受，要使银幕成为传播精神文明的媒介，还是应该坚持并发展现实主义的传统。

三、动作与内心

1. 照亮两个世界

维克多·雨果认为，理想的戏剧作品应该具备这样的条件：

> 诗人全面地完成了艺术的复杂的目的，那就是向观众展示出两个意境，同时照亮了人物的外部和内心，通过言行表现了他们的外面形貌，通过旁白和独白刻划内在的心理，总之一句话，就是把生活的戏和内心的戏交

织在同一幅图景中。①

雨果是公认的浪漫派剧作家。浪漫派戏剧的特征之一，正是强调“内心的戏”。然而，他提出的这种戏剧主张，对现实主义剧作家也是适用的。无论是莎士比亚、易卜生、契诃夫、奥尼尔，还是曹禺、田汉，他们的现实主义剧作都可以证明这个道理。不过，在同意雨果上述主张的同时，尚需作一点补充：在戏剧艺术中，刻画人物“内在的心理”并不仅限于“独白”和“旁白”这两种手段；无论是对话，还是外部动作，甚或是静止动作，都具有揭示内在心理的功能。对此，我在本章的开头已经讲过了，无须重复。

那么，雨果对理想戏剧的这种要求，是否符合电影艺术的本性呢？如果说，戏剧艺术的重要任务是刻画内在的心理，电影艺术是否同样如此呢？

尽管很多电影艺术家的实践已经对这个问题作出了明确的回答，然而，人们在理论上却是说法不一，甚至存在着尖锐的分歧。

在讨论“电影艺术的构成”时，已经介绍了克拉考尔的电影观，他把一部探讨电影美学的专著题名为“电影的本性——物质现实的复原”；这个副题，可以看作是他对电影本性的概括性解释。根据这个结论，自然应该把“内心的戏”排除于银幕之外。

熟悉电影美学史的人都会知道，克拉考尔的电影观，既不是“空前”的，也没有“绝后”。在电影诞生时期，卢米埃尔兄弟拍出的第一部影片，就是以纪录可见的外部现实的运动为其特征的。在此之后，马赛尔·莱皮埃直接继承了这种电影观，他认

① 雨果：《〈克伦威尔〉序》。

为，“作为表现现实的艺术的电影，其目的是要尽可能忠实地、真实地纪录某一现象的真相……”在30年代，俄国出现了所谓“电影眼睛派”，他们主张：电影要“利用比人的眼睛更‘客观’的眼睛——电影摄影机来反映一切”。有人在评论这个流派的理论时指出：“‘电影眼睛派’想抓住活生生的现实，从生活本身中间提取生活。这样，在经过25年的电影美学探索之后，‘电影眼睛派’又回到卢米埃尔兄弟的基本原理上去了。”英国纪录学派的代表人物之一约翰·格里尔逊，也强调电影对外部现实的纪录性能，他在说明自己拍摄的纪录片的意图时指出，要通过对外部现实的再现，传达出“在人们维持生存而从事劳动时所进行的那种躯体劳动中蕴含着的美”。[①] 在继续了解这一学派的电影理论时，我们还会接触到法国的安德烈·巴赞。与上述几个人相比，他的理论似乎更能自成系统，对电影美学和实践的影响也更为深刻。

有人把巴赞的著作称之为“在写实主义电影理论中无疑是最重要的著作”。但是，对他著作中的主导精神有些人却有不同的看法。有人把他和克拉考尔的电影观看作是完全一致的，有人则强烈反对这样的结论[②]。不管怎么说，从已经看到的著作来说，巴赞不仅同意克拉考尔关于“物质现实的复原”的观点；而且，他与莱皮埃、俄国“电影眼睛派”、英国纪录学派的主张也有明显的共同性，那就是都强调电影艺术的“照相”的特性。巴赞认为，电影所再现的是“外部世界的影象”，而“摄影师的个性只是在选择拍摄对象、确定拍摄角度和解释现象的过程中表现出来”。他既然强调“再现”，当然就意味着否定纯客观地纪

① 参见亨利·阿杰尔：《电影美学概述》第2章。

② 参见杜·安德鲁斯：《巴赞的电影美学》一文，引自《世界电影》1981年第4期。

录现实。然而，他对“再现”的解释，也只是限定在摄影机的性能之内，也就是说，电影可以藉助于摄影机把客观物体“显示于时空之中”（有关电影时空特性的问题，本书还要专章讨论，这里先不涉及）。正是出于这种以强调再现外部世界为重心的电影观，他十分推崇意大利影片《温别尔托·D》中的某些片断：

> 影片中有一个精采的片断……这个片断将做为佳构之一永留影史。这是小女仆早晨起床的一段镜头，摄影机只限于观察她清早起床后的家务琐事；睡眼惺忪地在厨房里转来转去，淹死闯入洗碗槽的蚂蚁，磨咖啡……

巴赞推崇的片断，在柴伐梯尼的电影剧本[①]中是这样描写的：

> 女仆若有所思地望望温别尔托的房门，然后伸了伸懒腰，准备起床，但她重又钻进被里。
>
> 她的视线集中在走廊里天花板下边那扇小窗上。
>
> 一只小猫正懒洋洋地走过小窗的帘架。
>
> 女仆敏捷地从床上一跃而起。
>
> 然后又重新在床边上坐下，她深深地垂下脑袋——她多么想再睡一会儿呵。
>
> 女仆竭力振作起精神，站起来，赤着脚、睡眼惺忪地朝厨房走去。
>
> 厨房
>
> （室内，黎明）
>
> 天渐渐亮了。

① 参见《意大利电影剧本选》下集，中国电影出版社1980年版。

女仆走到煤气炉跟前，拿起一根火柴，想把它划着，但毫无结果。她换了一根火柴，但是仍旧没有划着，她的动作实在是太慵懒无力了。

女仆终于划着了火柴，她把它凑近煤气炉的火口，但煤气并没有燃烧，因为阀门没有打开。

女仆恍然大悟，急忙打开阀门，煤气立即燃烧起来。

女仆用手掌捧住脸颊，望着窗外。

院子里阒无人迹。所有的窗子都关着。到处是一片寂静。

窗子的玻璃逐渐发亮。太阳升起来了。

女仆如梦初醒，她颤栗了一下，向水池走去，把小锅注满了水，又把水龙头上的橡皮管塞在嘴里，咕噜咕噜地吞了几口水，水花纷落在她衬衣的领子上，她急忙跳开去，抖掉衬衣上的水珠。

她把厨房里一张大理石桌上的墨水瓶、钢笔和一页信纸挪到食橱上去。

然后她把小锅放在煤气炉上，坐下来，呆呆地凝视着炉火。眼眶里充满了泪水。

女仆打量着自己的腹部，她站起身来，眼睛仍旧打量着腹部，她想要检验一下，是否真的已经看得出来了。真可惜，的确已经看得出来啦！她的眼泪便簌簌地掉了下来。她叹了一口气，摇摇头，拿起咖啡磨碎机，朝墙上瞥了一眼，想在那里追寻蚂蚁的踪迹。姑娘坐下来，开始磨咖啡。

咖啡磨碎机的轧轧声非常之响，使她想起应当把门关上。

女仆一边磨咖啡，一边把足尖伸过去关门，差一点

从椅子上跌下来。最后终于关上了门。

在这个片断中，我们看到了什么呢？一个女仆在清晨从起床到准备早餐的琐细的活动过程。我们在前面曾经说过，银幕动作的特性之一，就是可以通过剪辑省略掉动作的琐细过程，只把其中最重要的环节展现在银幕之上。巴赞举出这个片断作为例证，试图否定掉"电影必然属于'省略的艺术'"这样的结论。从这个角度来说，巴赞或许是正确的。不过，这需要有一个前提：这个片断确实可以称得上是一个"杰作"，而且，它确实具有普遍的价值。然而，从现实主义的原则来看，它在这两方面都是成问题的。在我们看来，纪录式地再现日常生活中的琐事及其详情细节，并不就是现实主义。退一步说，即使巴赞所称誉的这个片断，是有艺术表现力的，是富有生活情趣的，它毕竟只是这部影片中的一个片断。如果剧作家真的是用这类片断充斥全部影片，或者是象柴伐里尼所计划的那样，在一部影片中纪录下"一个人连续九十分钟的平凡的生活"，那么，它恐怕很难成为一部现实主义的杰作。巴赞自己也承认，像柴伐里尼这样的剧作家，其创作意图并非仅仅是纪录人们在日常生活中琐细活动的繁琐过程，甚至也不仅仅是要把电影变成客观物质现实的"渐近线"，"他们的最终目的还是为了使生活本身变成有声有色的场景，为了使生活在电影这面明镜中看上去像一首诗"[①]。然而，一首真正的"诗"，不仅需要有真正的艺术概括性，而且，它必定是要与人的心灵发生密切的联系。

爱因汉姆的电影观，也是把影片的"真实"建立在再现外部世界的表象的基点上。在这方面，他和巴赞是基本一致的。然

① 本段所引巴赞的观点，均见《巴赞的电影美学论文》（三篇），载《世界电影》1981 年第 6 期。

而，这位德国批评家并没有把自己的电影观局限在这个基点上。早在1933年，他就已经向前迈出了一大步。他指出："物质对象和具体事件构成电影表现的全部可用材料。但是，电影也能通过这些材料表现心理过程。"他认为，电影可以"使心理过程成为可见的外部现象"，在这方面，电影艺术家们拥有相当丰富的表现手段[①]。克拉考尔曾经引述某些人的观点，并把他们的观点总括为一句话："内心生活第一"。其中引有保尔·伐莱里的观点："按照伐莱里的看法，由于电影描绘的是内心生活的外部表现，所以电影简直是强迫我们模仿外部表现而抛开内心生活。生活里只剩下表象和模仿，于是也就丧失了它的独特的价值。随之而来的必然结果便是枯燥无趣。换言之，伐莱里坚持认为，电影由于专门注意外部世界，结果就使我们不去注意心灵范围内的东西；它对物质材料的偏爱妨碍了我们对精神现象的关心；内心生活，即心灵的生活，由于我们热衷于银幕上外部生活的形象而陷于窒息。"[②] 如果说，伐莱里只是由于电影专门注意外部世界而否定它的艺术价值，那么，有很多人却是把再现人的内心世界作为电影艺术的天职。这种电影观也并不是什么新的发现。

早在20年代，卡努杜就曾经呼吁过：电影"应该发挥它表现非物质世界的那种不寻常的感染力"，电影家"应该用巧妙安排的光线来表现精神状态，而不是表面现象。"[③] 在同一年代出现的"表现主义"电影，也是以强调表现内心、心灵为特征的。有人说，电影中表现主义的潮流来自戏剧。在戏剧中，表现主义被称为"心灵的戏剧"。瑞典的斯特林堡、德国的盖欧尔格·凯

① 爱因汉姆〔德〕：《电影作为艺术》，杨跃等译，中国电影出版社1981年版，第110页。

② 参见克拉考尔：《电影的本性——物质现实的复原》，第362页。

③ 转引自亨利·阿杰尔：《电影美学概述》，第5页。

撒和恩斯特·托勒，都是具有代表性的剧作家。尤金·奥尼尔的某些剧作，如《琼斯皇》、《毛猿》等，也属于这个流派。这派剧作家的基本主张和特点是：不满足于对客观外部世界的描绘，而强调透过表象表现内在的本质；认为仅仅去表现人的行为是不够的，强调要揭示人的潜在的灵魂；认为戏剧不能局限于对暂时的现象的描写，而强调表现永恒的东西。恩斯特·托勒曾经说过，表现派戏剧，是要“剥掉人的外皮，以便看到他深藏在内部的灵魂。”克拉克在《现代戏剧研究》中指出，表现派戏剧的特点是：“把那些似乎是某人确实说过的话或做过的事记录下来是不够的，必须借助一种象征的语言和表演，加上布景和灯光，把他的思想、他的下意识的心灵、他的行为简括地表现出来。”[①]岩崎昶指出：“这种戏剧是企图把人的思想意识中的世界，或者索性把人的潜在的意识，以象征的手法整个搬上舞台。”[②] 在表现派剧本中，往往把探索人的内心冲动、潜意识活动和梦境、幻觉作为内容的重心，在艺术表现上，则是大量运用独白、音响、假面具、幻象等手段。在电影领域，表现主义“首先是反自然主义的运动”（阿杰尔语）。表现主义电影最重要的代表作是《卡里加里博士》，萨杜尔称它为“德国电影史中一部重要的作品”。他认为，这部影片创造了电影中“第一个悲剧的典型”，“这个典型所代表的与其说是一个人物，倒不如说是一种心理状态，即一种残忍和急躁、幻想和疯狂的混合心理状态。”[③] 我们当然可以说，它也是“把人的思想意识中的世界，或者索性把

---

① 转引自劳逊〔美〕：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社 1978 年版，第 154 页。

② 岩崎昶〔日〕：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社 1963 年版，第 53 页。

③ 萨杜尔〔德〕：《电影艺术史》，徐昭、陈笃忱译，中国电影出版社 1975 年版，第 127 页。

人的潜在意识以象征的手法”搬上银幕。

表现主义电影，不管具有多少明显的特征，它也只是电影艺术发展史上的一个特殊的流派。如果我们要把它的特征作为电影艺术再现现实的普遍规律，毕竟是站不住脚的。事实上，这个流派主要是流行于德国和德语地区，而且到50年代初已经趋于衰落了。本书着重讨论的是现实主义电影的美学特性。那么，在现实主义电影理论和实践中，再现人的潜在的精神世界，是不是一个重要的特性？

在现代电影中，愈来愈重视对人的内心世界的开掘，这是一个明显的趋向。而现实主义的电影艺术，也愈来愈注重照亮人的内心世界。在这方面，我们甚至可以看到很多极端的说法。例如，尼可尔说过：“戏剧不可能摆脱类型人物，它没有什么可能潜入个人的精神世界的深处。那是专为电影的探索保留的一个王国……”① 皮埃尔·波尔特同样认为，电影在打开人的内部世界大门方面，要远比戏剧艺术优越。他指出：

> 戏剧首先要使我们跟人物合而为一，然后才能使我们感动。我们虽然“目击”了他们的苦恼，“分享”了他们的喜悦，但是，我们毕竟是在他们的外部。
>
> 电影也是使我们跟人物的生活合而为一，但它要使我们同生活发生更深的关系。那就是说，电影是要我们生活在人物的内部。②

尽管这些结论对戏剧是不公平的，是建立在低估戏剧艺术潜力的

① 见阿·尼可尔《电影和戏剧的不同道路》一文，引自《电影艺术译丛》1963年第5辑。

② 转引自岩崎昶：《电影的理论》，第58页。

基础之上的；然而，它们毕竟道出了电影艺术的潜力。

对我们时代的电影艺术家来说，“人学”是有明确含义的。我们并不赞成离开人们所处的社会关系去把人看作是孤立的个体，也不赞成离开人的社会活动孤立地去表现其内心世界。构成当代人的本质的，首先是他们的社会活动。正因为如此，我们的现实主义电影，总是把人物放在特定的社会关系中，通过他们的社会行为去展现其特有的性格。所谓“家庭生活”、“爱情生活”，也是社会活动的一个组成部分。然而，这并不意味着忽视个人的精神世界。克拉考尔强调“物质现实的复原”是“电影的本性”，是以这样的错误观念为前提的：“如果意识形态正在分崩离析，内心生活也就没有什么真正的内容可言了；而伐莱里的内心生活第一的主张也相应地显得空无内容了。”这种观念所以是错误的，是因为它既不符合社会生活的实际，也不符合当代电影艺术创作的实际。假如说，在资本主义社会里，意识形态正在“分崩离析”是一个事实，那么，“分崩离析”本身也是人们内心世界的特殊内容。美国现代剧作家奥尼尔曾经说过，剧作家“必须深挖现代社会病态的根源——即旧的信仰的丧失以及科学和物质主义在提供新的信仰方面的失败”。而在他的剧作中，也正是把这种处于精神危机时代的人的精神世界表现得相当深刻。在西方现代优秀影片中，例如《现代启示录》、《猎鹿人》、《普通人》、《野草莓》[①] 等等，也都在这方面提供了成功的例证。在我国，人们在从事现代化物质文明建设的过程中，已经并将继续显示出内心世界的丰富性。为了塑造好当代人的性格，我们的电影艺术应该照亮人的两个世界：外部世界和内部世界。忽视前者

① 《现代启示录》剧本载《电影艺术译丛》1980 年第 3 期；《普通人》剧本载《世界电影》1981 年第 4 期；《野草莓》剧本载《电影艺术译丛》1980 年第 2 期——编者。

或者后者，都会亵渎“人学”的天职。无疑，我们如果把电影本身也看作是建设精神文明的手段，那么，照亮人的内部世界就显得更为重要了。这在今后人们物质文明愈益改善的情况下，尤其如此。

电影艺术在照亮人的内部世界方面，究竟拥有哪些有力的手段？在讨论电影动作的本性时，我们已经指出：无论是外部动作、言语动作还是静止动作，电影都具有展现内心世界的潜能。对此，无须重复。在这里，我们想以那些一般性的讨论为基础，对准问题的焦点，深入探讨一下电影的这种潜能。

2. 内心独白

在80年代，运用“内心独白”展现人物的心理活动过程，对电影来说已经不是什么新的课题了。电影艺术的这种重要手段，来自文学（小说）和戏剧。马丁·艾思林说过，“内心独白”是现代小说的一种叙述技巧，“小说家利用它把我们带进他的人物的头脑中，而且追随着人物头脑中产生的思想。”可是，他却强调指出：“内心独白本质上是属于戏剧；因为它们能够演出。”①

在我国出版的《辞海·艺术分册》中，对“内心独白”的定性解释是：“戏剧、电影表演技巧术语”。其实，这句话只说对了一半。对戏剧说来，“内心独白”主要是演员表演技巧的术语。因为，一般地说，剧作家大都不会把人物的“内心独白”写进剧本中去，它只是演员在创造角色的过程中才会付诸实现的。在《万尼亚舅舅》的第一幕，当叶列娜和谢列勃里雅科夫、

① 马丁·艾思林〔英〕：《戏剧剖析》第2章，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版。

索尼雅走进屋子时，明场只有帖列金、老乳母玛里娜、医生柯斯特罗夫和主人公沃伊尼茨基（万尼亚）。在这个场面中，契诃夫只写了如下的对话：

沃伊尼茨基　她多么美丽呀！我一辈子没有看见过比她更美的女人啦。

帖　列　金　我心里觉得高兴极啦，玛里娜·季摩菲耶夫娜。田地里多么美，这座花园多么阴凉，这张桌子，又多么开人胃口啊！天气这么好，小鸟在欢唱，咱们是生活在一种和谐的生活里呀。一个人还能再想望什么呢？（端起一杯茶来）真是感谢极了。

……

就在帖列金发表这番不着边际的感慨时，万尼亚并没有倾听这段对话，他的心跟随叶列娜走了。虽然没有听帖列金的对话，也没有对它产生任何反应，然而万尼亚的心理活动却是丰富的、复杂的。这里有一个无言的心理过程。我们一般将这种心理活动内容称之为“内心独白”。演员必须准确地把握住它，才能完成创造角色的任务。曾扮演过万尼亚的金山，对角色在这一瞬间的内心独白是这样表述的：

（我旁若无人地想着她、欣赏着她、赞叹着她，我浸在美的向往中：）“美，能把忧愁变为恬静；美，能把痛苦变成快乐；美，能把苦水化为甘露；美是幸福的种子，美是生命的源泉。每当我一见到她，我就忘却了自己的苦恼。我爱她的美貌，我更疼她的愁苦。我知道，在她艳丽的外貌中躲藏着一颗愁苦的心！如果我能

用我的血灌溉她的心，将是多么大的幸福与安慰！如果我真能得到她，那么我过去一切的辛酸，都会遗忘，我将从此得到新生！……啊！美啊！……"①

如果把括弧里面的内容也看作是言语的话，它并不是说出来的，而只是演员的潜在心理活动的具体表述，它是无声的。也就是说，它既不存在于剧本之中，也是观众无法听到的。然而，对一个演员来说，把握住人物在特定情境中的"内心独白"，却是十分重要的工作。在这里，万尼亚的内心独白是联结他本人前后两段对话的心理纽带。

以下这段内心独白是承接前面的对话的——"她是多么美！多么可爱！我从来没有见过比她更美的女人！"可以看到，内心独白正是这段对话中心理活动内容的延伸。这段内心独白又引出下面的对话："她的眼睛……美，美啊！真是一个美人！"内心独白正是这几句对话的心理准备。苏联瓦赫坦戈夫剧院导演查哈瓦在谈到表演艺术时说，一个演员必须掌握人物外在动作的贯串线和内在动作的贯串线，而"内心独白"的发展进程，则是内在动作贯串线的一种；演员只有掌握了它，才能编织成"一条结实牢固的舞台生命的绳索"。②

然而，尽管金山把握住了万尼亚在此时此刻的丰富的内心独白，他在舞台上的直观动作只是"依着白杨树，向着屋内出神"。对于观众来说，既然听不到他的"内心独白"，也就很难十分准确地了解到他在这个直观动作中心理活动的内涵。不管怎么说，这毕竟是一件憾事。

在电影中，"内心独白"已不仅仅是"表演技巧的术语"

---

① 金山：《一个角色的创造》，中国戏剧出版社 1957 年版，第 17 页。

② 参见查哈瓦：《舞台动作》第 3 节。

了。人们可以看到，有很多电影剧作家都在自觉地运用这种特殊的表现手段，以求得更明确、更具体地展现人物的心理内涵。是的，内心独白从本质上说是属于戏剧的。然而，电影艺术在从戏剧借鉴来这种手段之后，已经把它发展了，并把它从表演技巧的领域扩展到整个电影创作的领域，从而使它的地位大大提高了。

陶·温斯敦把电影中的内心独白分为两种：直接的和间接的。他把这两种内心独白都看作是“用来描绘意识流的技巧”。所谓“意识流”，乃是一个来自心理学的概念。美国心理学家威廉·詹姆士认为，人的意识活动“不是联接起来的，而是流动的。‘河流’或‘流水’是能最自然地来描绘意识状态的借喻。”如果把“意识”理解为“有意识的思维活动”的话，我们当然也可以同意这样的概念。温斯敦指出，所谓“直接的内心独白一般是以主要人物的画外音的形式出现的，而这个画外音在告诉我们他或她在想什么或者有什么感觉”。①

这里，我们也从“画外音”谈起。在电影中，画外音早已成为一种被广泛使用的表现手段。所谓“画外音”，既包括自然音响、音乐，也包含着人物的言语。我们在这里着重讲的则是后者。人物言语作为一种画外音，也具有多种性能。在某些影片中，当编剧以剧中人物的身分讲述故事的时候，画外音往往起着叙事的作用。美国影片《朱莉亚》（编剧阿尔文·萨金特，导演弗雷德·津纳曼）是根据莉莲·海尔曼的自传体小说《原画再现》改编拍摄的。电影保留了原著第一人称叙事的角度，用莉莲回忆往事的形式再现了反法西斯战士朱莉亚的遭遇。影片的开头，就是莉莲的两段画外音：

莉莲（画外音）：油画上的颜色，有时候年代久了就斑

---

① 引自《电影艺术译丛》1980年第2期。

驳了。这时候有一些画就露出最初勾勒的线条，比如，透过一件女人衣服露出一棵树；透过一条狗露出一个孩子；露出一只船却不是飘在海面上。这叫做……“原画再现”，因为画家当时感到不中意，涂改掉了。

湖水荡漾。

靠近巴黎火车站的岔道处。发出隆隆声的火车头，喷着白烟、蒸气，牵引着列车离站，缓慢地迎面驶来。

湖水荡漾：渐显叠印的一个老妇的脸。

莉莲（画外音）：现在我老了，我想回忆一下，我曾经是怎么样的，现在又是怎么样的。

前一段画外音，表述了原著者记述人物经历的“全部用意”，后一段画外音则表明了影片叙事的方式——一个人在老年时期回忆早已逝去的往事。当然，这两段画外音也都可以看成是“内心独白”。然而，它们主要的性能却是议论和叙事。这种方式，在把小说改编成电影时，是经常运用的。这里不准备详细讨论。

作为直接的内心独白，主要指的是那种具体披露人物在特定情境中潜在意识活动的“画外音”。在戏剧中，“独白”与“内心独白”都是人物潜在意识活动的表述方式。“独白”是由演员说出来的，是观众可以直接听到的。“内心独白”则是演员的心声。在舞台上，让人物用“独白”向观众直陈其隐秘的灵魂冲动，乃是一种假定性的方式。一般地说，在电影中是忌讳用这样的“独白”的。至少，象莎士比亚悲剧中的那种独白，在电影中是很少运用的。至于根据《哈姆雷特》改编摄制的英国影片《王子复仇记》，把主人公的几段独白照搬上了银幕，那只是舞台剧改编中的一种例外了。况且我们也感到这部影片是舞台化的

了。电影运用这样的独白，是与它的精神相悖的，因为在电影艺术中，人物的动作更应该讲究自然。无疑，这种作法会给电影艺术带来损失。然而，却可以避免这个损失。方式之一就是：可以用“画外音”揭示人物最隐秘的意识活动，把“内心独白”变成有声的言语。这样，有声的“内心独白”就比舞台上无声的内心独白具有更明确、更具体的定性。

在某些影片中，有声的内心独白——画外音，只是在某些片断、某些场面中运用。法国影片《广岛之恋》[①]（梅格丽特·杜拉编剧，阿仑·雷乃导演）被认为是意识流影片的典范，其实它在展现人物的意识活动时更多采用的是其他手段，直接的内心独白仅在个别场面中运用。影片中，一个法国女演员和日本工程师在广岛邂逅相逢，并产生了短暂的爱情。正象她对他说的那样：“总是那样……，相逢……然后是爱情……，我也是这样……”她要回巴黎去，于是就面临着离别。在这样的时刻，她玩味着和这个日本人度过的夜晚，忍受着分离痛苦的折磨，同时又怀念着法国的内韦尔，因为在那座城市中留下了她与一个德国占领军的初恋的回忆。这种复杂矛盾的意识活动，迸发出几段有声的内心独白：

> 丽娃（内心独白）：“我们萍水相逢，并不相识。你是谁，你要我的命。可你又给我带来了愉快。你的身躯跟我的一模一样。你的城市，跟爱的娇姿一模一样。把我吃了吧！我的爱，让我们呆在一起吧！黑夜将绵绵不尽，太阳再也不会升起，让我们来哭泣那逝去的时光，逝去的时光。光阴逝去，爱的名字也将在记忆中消失，消失。”

---

① 参见《外国电影剧本丛刊》第19辑。

丽娃（内心独白）："我把你忘了，内韦尔，内韦尔，今晚，我倒想与你重聚。每当想起你，我就彻夜不得安眠。"

这种直接的内心独白，当然是有表现力的。

我国当代影片，已经在普遍运用这种直接的内心独白以揭示人物潜在的心理活动。影片《乡情》（王一民编剧、胡炳榴等导演）上映之后，已经受到普遍赞扬。有人称之为"中国式的田园抒情诗"，有人说它是"着重抒情写意的影片"。这部影片的长处正在于突出了一个"情"字。这里所说的"情"，不仅包括了贯串全片的由自然风光构成的优美的"诗情"，更主要的是指影片对人物内在情感和美好心灵的深刻展现。在影片中，编导者运用很多表现手段展现人物潜在的内心活动，其中便包含直接的内心独白。在某些画面中，体现内心独白的画外音是相当简练的，但却显得朴素、自然而又富于表现力。当在乡村长大的田桂第一次见到自己的生母时，两个人的心理都是复杂的。母子坐在桌旁，母亲给儿子削着苹果，儿子低垂着眼帘，彼此时时窥视对方，相互试探着、揣摸着，虽然都没有说话，几句画外音却向我们传达出他们内心的语言：

田　桂："看模样比我妈年轻多了，不知道脾气是不是有我妈那么好？"

廖一萍："可怜的孩子，要是一直在我身边，也快大学毕业了。"

这是内心独白。编导者藉助"画外音"为非直观的心理活动内容找到了直观的外现方式。

在另外一些影片中，“画外音”并不只是在个别场面中偶然运用的心理外现手段，它贯串影片的始终，成为全片结构中的一条潜流。国产片《牧马人》（李准改编，谢晋导演）的情节，是由现实的行动线和作为主人公回忆内容的牧马生活片断交织而成的。前者是在北京一所豪华的宾馆中展开的，从许灵均见到父亲开始，以父子在机场告别结束；后者则展现了主人公20多年间在草原度过的岁月。在现实的情节和作为回忆内容的历史生活之间，有一条纽结的带子，这就是许灵均现实的心理活动，它为现实的人物关系激发出来，又成为主人公回忆往事的引线。在这里，“画外音”具有多种功能。但其首要的功能在于：赋予内心独白以具体的直观形式。也正是由于它具有这种功能，才能成为使两部分情节获得统一性的心理纽带。影片导演谢晋曾经说过：“‘蒙太奇’等等因素固然重要，但导演最重要的基本功还是运用各种手段，将人物的灵魂深刻地、具有个性地揭示出来。”①“画外音”作为一种表现手段，主要功能还是揭示人的灵魂。它所起的结构作用，则是通过“蒙太奇”实现的。例如，在影片中，一个现实的场面是许灵均和父亲、宋小姐在北京饭店喝咖啡，许灵均从眼前的景象联想到草原，联想到在那里经受的风风雨雨。他的心理活动体现在“画外音”之中：

> 父亲和宋小姐能品出咖啡的苦和甜的混合味道，他们哪能体会到人生苦和甜的混合……

于是，银幕上再现出他在草原遭遇到的往事片断。随着“画外音”映出的历史生活的情节，与现实的画面连接起来，使两者获得了统一性。“画外音”的这种双重功能，贯串了全片。但此

① 转引自《文艺报》1982年第1期。

片在运用“画外音”揭示主人公心理活动方面，也存在着明显的弱点：编导者所着力的似乎在于用它说明某些“哲理”和表现爱国主义的主题，却有意无意地忽略了许灵均心理内容的特殊性，加上在展现历史生活的时候，又回避了他在特定情境中的心理活动内容，因而就未能把他的“灵魂”深刻地、有个性地揭示出来，这也就削弱了“画外音”的艺术感染力量。

美国影片《相见恨晚》中的“画外音”，同样具有双重的功能。这部影片表现了劳拉和亚历克从相逢到相爱一直到最后决心分手的过程。然而，情节结构决非是从头到尾直叙这个过程。编导者把两个人分手的场面分切成影片的开端和结尾两个部分。在开端部分，我们首先看到的是这样一组画面：小车站的小卖部里，一对中年人在桌旁相对而坐；我们虽然能看见他和她在认真地谈话，却听不见谈话的声音。忽然，他们中间闯进来一个老妇人，她唠唠叨叨地向他们说个没完。站台上响起了铃声。他站起来向她告别。看起来，他和她既没有依依惜别的温情，也没有那套拥抱、亲吻的动作，好像是一次普普通通的别离。他走后，那个喋喋不休的妇人又同她攀谈起来。这时，老妇人的话音渐渐变弱，她的嘴唇紧闭着，但我们却听到了她的内心独白：

> 劳拉的声音：我希望我能信任你。我希望你是一个聪明、善良的朋友，而不仅仅是我偶尔认识了多年而从不特别喜爱的一个爱搬弄是非的熟人……我希望……我希望……

劳拉的内心独白被饶舌的妇人打断了，她只有应付对方的盘问，内心里却因为她搅乱了这场离别而恨她；于是，妇人的饶舌声又逐渐变弱，劳拉的内心独白又继续下去：

劳拉的声音：我希望你别再说话了——我希望你不要再到处打听、探问别人的事了——我希望你马上死去！不——我的意思不是那样——那太狠心也太愚蠢了——可我希望你别再说下去了。

在这里，体现内心独白的画外音，功能是单一的：它只是人物在特定情境中心理活动的外现。很快，我们随着劳拉回到了她的家里。这是一个舒适、幽静的家庭，她的丈夫在玩着纵横填字游戏，她拿着针线活却做不下去。那个刚刚离开自己的中年人的身影，给劳拉的内心，也给这个舒适的家庭笼罩了一层阴影。她望着自己的丈夫，眼睛里流着泪水，又开始了内心独白：

劳拉的声音：弗雷德——弗雷德——亲爱的弗雷德。我有多少话要和你讲呵，你是世上唯一的既聪明又耐心，因而能理解我的人——但愿这是别人的故事而不是我的。可情况既是这样，你是世界上我唯一不能告诉的人——不能——不能——因为即使等到我们俩成了老人，那时再告诉你的话，你也肯定要回顾这些年头的……那时你要感到委屈。哦，亲爱的，我不愿叫你受委屈。你是知道的，我们是幸福地结合的一对夫妻，这一点千万不能忘记。这是我的家……你是我的丈夫——我的孩子在楼上睡觉。我是一个婚后生活幸福的女人——或者，确切地说，我曾经是这么一个女人，直到几星期以前。这是我的全部天地，我觉得很满意了——或者确切地说，直到几星期以前。可是，哦，弗雷德，我曾经是那么傻。我竟然谈起恋爱来了！我是一个寻常的妇女——我没想到这样激烈的感情冲动会在普通人身上发生。事情发生在一个寻常的日子，在世界上最最寻

常的地方……密尔福车站的小吃部……

可以看到，这段画外音已经由单纯披露内心隐秘活动而发展到兼有叙事的作用。于是，影片跟随着主人公的内心独白，展现出劳拉与亚历克在车站小卖部第一次会面的情景，并沿着这条线，一步一步展现他们爱情关系的发展进程。劳拉面对丈夫发出的内心独白，弗雷德自然是听不到的。她像是在心里和丈夫交谈着，把自己短暂的恋爱经过连同难以说出的心里话，一起向他倾泄出来。在此以后，劳拉的内心独白分离成两个部分：一是处于回叙性画面中的劳拉，面对一些事变时从内心深处发出的声音——只有一种功能；二是在披露内心隐秘的同时又成为连接叙事的纽带：兼有两种功能。与第二部分相比，前一种内心独白只不过是偶尔闪现一下，分量是微不足道的。至于第二部分内心独白，则是贯串全片的一条心理活动的主线，构成情节中的一条潜流，亦即主人公在这场恋爱风波中隐秘的内心历程。

实际上，把人物不能公开说出的内心隐秘，用画外音的方式披露出来，这也是一种“假定性”的手法①。电影艺术家藉助于音画对位的特殊原理，把无声的内心言语变成有声的画外音，从而把我们引入人物内心世界的深处，把握住非直观世界中具体的活动内容，这是电影艺术得天独厚的地方。如前所述，戏剧可以藉助于舞台假定性的法则，让人物把隐秘的内心活动直接向观众讲出来——有声独白。观众已经和舞台之间建立起默契，当剧中人物在舞台上直接倾吐内心隐秘的时候，观众决不会感到不真实、不合情理。正因为如此，当舞台上也运用直接的内心独白

① 很多人认为，与戏剧相比，电影假定性的程度要小得多，假定性表现的范围也要小得多。然而，这种说法却未必准确。从某种意义上说，电影的假定性，范围更为广泛，程度也未必就小。对这个问题，本书在后面将另辟专章进行讨论。

（画外音）的时候，我们往往会感到不那么必要，至少会认为这是在学电影。

总之，如果说“内心独白”从本质上是属于戏剧的；那么，把“内心独白”变成“画外音”，从本质上说，这种方式则是属于电影的。

3. 幻象、梦境与回忆

电影可以藉助特写镜头再现人物细微的面部表情的变化，从而让观众体验和了解人物的心曲隐微。因此，有人把电影艺术称之为新的“微相学”[①]。这种功能早在无声片中就已经具有了。在有声片中，揭示人物内心隐秘的手段增加了，对话和音响的性能、音乐的烘托作用以及作为内心独白的外现方式——画外音，都可以直接、间接地揭示人物的心曲隐微。当然，电影艺术在展示人物内心世界方面，其手段并没有到此为止。人的幻象、梦境与回忆，都是属于内心隐秘活动的内容。而电影艺术在展现这些内心隐秘活动方面，也有独特的方式和手段。

我国著名相声演员侯宝林讲过一则谜语：“人人都作过，可是谁也没看见别人作过。”它的谜底就是“梦”。其实，幻象和回忆也都是属于这种“非视觉经验”的东西。也就是说，它们都是个别人的纯主观经验的东西。克拉考尔把这些统称为“幻想”，他一方面说：“幻想的东西可以随处表现出来，并跟现实生活景象混合在一起。但由于它处在物质存在的领域之外，它仿佛像往事一样不是通过电影的方法所能处理的。”另一方面，他却不能不正视电影艺术的事实：“然而，在整个电影发展史上，幻想一直是一个极受欢迎的题材。从梅里爱的时期以来，影片制

① 参见巴拉兹：《电影美学》，第57页。

作者们出于造型的要求，曾一再试图把这个领域搬上银幕，表现鬼魂、天使、恶魔和无奇不有的梦象，这方面的例子是举不完的，诸如《吸血魔鬼诺斯费拉杜》、《启示录四骑士》、《巴格达窃贼》、《水上姑娘》、《卖火柴的小女孩》、《吸血魔鬼》、《潘·彼德》、《比德·易培生》、《死寂的夜晚》等等。”① 不过，在电影中出现鬼魂、天使、恶魔等超自然现象，可能是由于特殊题材（神话、传说等）的需要，它们很可能被看作是人们“视觉经验”以内的东西。这并不是本章要讨论的范围。

在文学艺术作品中，这类超自然现象的出现，有时可能纯粹是某个人物主观的幻象，它们只存在于个别人物的幻想之中，成为人物在特定情境中心理活动的产物。这样的幻象决不能与神话、传说题材中的特殊形象相提并论。以戏剧为例，莎士比亚名剧《马克白斯》的第三幕第四场，凶手向马克白斯报告了班郭的死讯，紧接着，班郭的鬼魂却走进大厅并坐在马克白斯的座位上，主人公被这个幻象搞得神志不清、举止失措。在这里，我们完全可以把鬼魂看成是杀人者心造的幻影，因为除了马克白斯本人之外，在场的其他人都看不见这个鬼魂。莎士比亚正是把主人公的内心视象化为具体的形象，揭示了他此时此刻复杂的心理活动内容。在电影中，这类内心视象（幻象）涉及的内容更为广泛，表现方式也更为多样。甚至可以说，电影艺术在表现幻象方面的潜力比舞台剧要大得多。

在20年代初，当《卡里加里博士》、《燃烧的大地》、《疲倦的死》等表现主义影片接连出现的时候，雷内·克莱尔曾经指出：“一种新的表现方式出现了。”他强调说：“现在，《卡里加里博士》突然向仿佛是无懈可击的现实主义理论提出了挑战，

① 克拉考尔〔德〕:《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社1981年版，第103页。

它宣称只有主观的真实才是最令人感兴趣的真实。这可是非同小可啊!”[①] 其实，这部影片着重表现的只是一个“疯子”眼中所看到的现实世界，也就是说，客观现实世界在疯子的视象中被扭曲了。对我们说来，它的内容并不可取。然而，它却提供了一个有力的证据：摄影机的功能并不只在于纯客观地摄录外部现实，它有可能从主人公主观视象的角度去观察现实，甚至有可能把人物的主观视象变成直观的画面。这也就为影片用主观视象揭示内心世界提供了艺术表现的可能性。如前所述，我们决不应该把这种表现方式看成是表现派电影独有的特征。不！电影艺术发展的历史已经表明，在现实主义电影中，同样可以运用这种表现方式。在这里，表现主义与现实主义的界限，并不在于是否运用这种主观表现方式，而在于主观视象的心理内涵。在电影中，运用任何一种表现手段和表现方式，主要都是为了塑造人物形象。人物形象是各种流派的主要标记，而表现手段和表现方式则是相互借鉴、相互渗透的。现实主义电影艺术为了塑造真实的人物形象，不但可以而且应该有各种各样的主观表现手法，其中也包括上述这类表现方式。

日本影片《生死恋》是一部公认的现实主义影片，但它却多次运用这种内心视象的表现方式为塑造真实人物服务。大宫和夏子确定婚期之后就到八户去了，一对恋人异地相思，除了在频繁的书信往来中倾诉爱情之外，只有在幻象中目睹对方的形容。在这期间，体现内心隐秘的“画外音”（内心独白）常常和幻象交融在一起，构成内心视象的画面。例如：

145　奥入濑河的溪谷

---

① 雷内·克莱尔〔法〕:《电影随想录》，木菌译，中国电影出版社1981年版，第22、23页。

大宫在沿着公路修筑的专供散步的道路上走着。

溪谷的景色优美极了。

大宫的画外音："夏子，我到十和田湖的研究所去了两天，拜访了我的前辈。那里美极了。面对如此美景，在每个风景幽美的地方，我都设想把你的倩影留在景物中。"

夏子走在大宫的前面，回头对他微笑。大宫报以微笑，赶上前去。

146　十和田湖湖畔

夏子在奔跑。她的头发随风飘舞，笑声朗朗。

大宫的画外音："我自己都觉得奇怪，你的身影总是那么清晰地浮现在我眼前。"①

在婚期只剩两天的时候，夏子在实验室的一次爆炸事故中死去了。大宫乘坐飞机赶到夏子的家里。在庭院中，他一个人走着，夏子的形象却一次又一次地由花丛中闪现出来，亲切地欢迎他："大宫，你回来了。"在这里，夏子的形象同样是大宫的内心视象。

人的梦境同样可以看作是一种内心幻象。我们不必从生理学和心理学的角度讨论梦境的来源，在艺术作品中，任何一个梦境都不可能是无源之水，它往往是人的潜在心理活动的折光。克莱尔曾经说过："当某作家和我谈到他创作的一个大部分剧情都是梦境的剧本时，我毫不犹豫地回答他说：'快别考虑！不论在舞台上还是在银幕上，梦境永远不会成功。'而且我还列举出各种各样最合适的理由，来支持我的论点。"他提出的主要理由是："当剧中的主人公被移置到一个超自然的世界中去时，必须存在于观众与剧中人之间的那种亲密联系，或者至少是那种交流就会

① 引自《外国影片研究丛书·生死恋》第235—236页。

丧失，甚至彼此宣告决裂。"[1] 实际上，这种理由并不能成立。在戏剧中，我们至少在汤显祖的剧作中可以找到梦境的主题，如《南柯记》、《邯郸记》就是最突出的例证。他的代表作《牡丹亭》中也有梦境，如"游园惊梦"已经成为可以单独上演的折子戏。不过，在这些剧作中，剧作家是把自己对现实生活的看法，寄托于梦境之中；也就是说，剧作家只是把梦境作为现实生活的象征物。而在一些电影中，梦境却是与现实交相辉映，梦境本身又是人物主观世界的形象化再现的方式。用克莱尔本人的作品否定上述他的观点，可能是最有说服力的。那么，我们不妨谈谈《夜来香》这部影片，因为它恰好是现实主义的作品。影片的主人公克劳德是一位年轻的音乐教师，生活在纷扰的现代生活之中，他的音乐活动屡遭冷遇。只有在梦境中，他的音乐才能才被别人承认。于是，他一次又一次地进入梦境之中，他在现实生活中遇到的人物：学生的母亲爱梅、汽车房老板的女儿苏珊、美丽的女出纳员等等，在梦境中都成为他的崇拜者和情人。他同这些人物不断进入1900年、1830年甚至史前时期，在那些梦幻的世界里，他似乎获得了荣誉和幸福。正如他与梦境中的爱梅所说的那样：

> 克劳德：我一直在别的地方，在一个可怕的世界里，在一个没有爱情的世界里。
>
> 爱梅：不要想它吧。那个世界只不过是个恶梦。
>
> 克劳德：我原是在地方城市里的一个可怜的音乐教师。人人都拿着我开心。
>
> 爱梅：这里，人人都爱您，您是一位了不起的作曲

[1] 引自克莱尔：《夜来香·前言》。（参见《魔鬼的美——雷内·克莱尔电影剧本选集》第185页，中国电影出版社1981年版——编者。）

家……

正因为这样，他才宁愿一个人躲在房间里重温美梦。可是，他的美梦却被人们所打破。到后来，他的美梦变成了恶梦，而在梦幻中才能找到的荣誉和幸福，却在现实中一起获得了。巴黎歌剧院上演了他的作品，年轻的苏珊把爱情呈献给他……

我们既然把梦境作为一种表现方式来讨论，就可以不去详细分析梦境的社会含义以及它与现实生活部分所揭示的总体意义。值得注意的是，尽管克莱尔在剧本的“前言”中从原则上否定了表现梦境的戏剧价值和电影价值，然而，他在关于剧本的“几点说明”中却又对这一原则作了修正，说：“电影特别适宜于表现梦境。但是说实话，它对梦境的再现是十分不忠实的。当然，场景的化出化入与蒙太奇的骤然的表现手法，和梦境所固有的，从一个景象转到另一个景象的那种过程相当近似。”我觉得，这些话比他在“前言”中提出的那个原则更有实际价值。这些话也表明：电影中对梦境的表现，与其说是在于画面中动作本身的内容，倒不如说是藉助于电影的蒙太奇效果。就在他的影片《夜来香》中，假如我们任意抽出一个片断，就很难准确判断它究竟是现实，还是梦境。例如如下的片断：

大管弦乐队的音乐从远处传来。

爱梅站起来，手拉着克劳德。

爱梅：您听见了么？全巴黎都准备给您的作品喝采。排演已经开始，大家只等您呐……

……爱梅绕过出现在她前面的一个“歌剧院”式的柱子，走进一个舞台边的包厢里。她以钦恭的眼光注视着……

……乐池，那里乐队在排演。克劳德精神百倍，有

力地指挥着他那歌剧序幕的最后几个节拍。

乐队起立，热烈鼓掌。剧院经理急忙朝克劳德走去，送上一份报纸，克劳德把报打开。

第一版上写着："音乐界的大事件"，还印有克劳德的照片。

……

导演当然可以利用灯光、画面组接的节奏，尽量赋予这个片断以"梦幻"色彩。然而，就画面中人物动作本身的内容来看，现实与梦幻的界限并不那么鲜明。然而，我们确实知道这是个梦境。原因在于，这个片断正是由前面的现实画面溶入的：

克劳德的房内，同一个晚上。

克劳德两眼睁着躺在床上，哼着那支华尔兹舞曲的续曲，他望着……

……安在天花板上没带罩子的电灯。一个远处传来的梦中的爱梅的声音，悠然唱起他哼的曲子。天花板变成了1900年式的大厅的天花板。在房间中央，爱梅独自一个人在钢琴前唱华尔兹曲的歌词。克劳德慢慢地向她走去……

……跪在爱梅身边。他继续做他的梦……

梦，不论是多么离奇怪诞，它都属于人的心理活动的范畴。克劳德的梦，当然也或多或少地表现了他的心理：幻想着得到在现实中未能得到的东西。可是，从梦境所表现的心理内容来看，这部影片未免过于理性化了。主人公不仅可以按照理性的意愿和白天见到的女人在梦中相会，而且，当梦被惊醒之后，他仍然可以按照理性的意愿把中断的梦继续下去。在这里，克莱尔似乎是用人

的理性逻辑代替了梦幻的心理逻辑。我觉得，与其说克莱尔是要通过梦境揭示人的潜在心理，倒不如说是他表现梦境只是出于电影形式的要求——出于创造一部喜剧片的意图，这更符合这部电影的内容。正如他自己所说的："整个布局是根据电影演出安排的，而它的目的也只想使人得到娱乐。"

由于人的梦境乃是人的潜在意识活动的曲折的反映，因此，它在所谓"意识流"的影片中就格外受到重视。在伯格曼的影片《野草莓》中，展现了老教授伊萨克在"一天内所经历的各种事件、梦幻和思绪"，而这一天正是从一个恶梦开始的：

> 六月一日星期六的清晨，我做了一个奇怪的、非常令人不快的梦……

在梦境中，他一个人在"绝对"寂静的街头漫步，他看见钟表店门前挂着大钟，却没有指针，继而又发现自己的报时准确的金表的指针也不见了。他看见一个人站在街角，帽子下面却没有脸，而且，它突然塌了下去，只剩下一堆衣服。他在恐怖的心境中，又看见一辆老式的灵车急驶过来，一只车轮松动了，向他滚过来；他刚躲过车轮，又看见棺材摔落街旁，他走近棺材，却被一只死人的手抓住，死尸坐了起来，原来正是他自己……有人说，伯格曼在表现梦境时使用的手法，诸如没有指针的钟表、玻璃灵车、没脸孔的人，等等，都是从超现实主义绘画和文学中借鉴来的，而且，它们并不是"来自生活、用具体实在的方式加以再现的、真实的电影形象。"① 这些话可能完全正确。然而，尽管这些形象本身是不"真实"的，伯格曼把它们作为在梦境中出现的画面，却使它们变得"真实"了。而且，象这类光怪

① 见迈·罗默《现实的表象》一文，引自《电影艺术译丛》1980年第5期。

陆离、不合生活逻辑的画面，比起克莱尔在《夜来香》中那过于理性化的梦境来，似乎更符合“梦幻”本身的真实性。假如我们用评价实际生活的标准去分析任何一个梦境，它都是不真实的，不合逻辑的。梦境是否真实，有着另一个标准，那就是心理逻辑的要求。《野草莓》中的这场恶梦，正是深刻揭示了老教授在晚年所特有的孤独、以及自感死亡临近之类潜在的心理内容。

“回忆”，是人的另一种心理活动形式。在心理学中，一般是把“回忆”分成有意的和无意的两种。两者都可以看作是对过去的生活经验和思想感情的再现或再体验的过程。在电影中，“回忆”的具体生活内容当然都是远、近“往事”；通常再现往事的电影手法是“闪回”。然而，用“闪回法”再现往事，并不一定就是展示人物心理活动的手段。巴拉兹说过：“最早的无声片就已经采用过这种闪回的手法，通常在表示画面上的事物不是真实的，而只是人物的回忆或想象的时候，画面就用软焦点来拍摄。早期影片就常常靠这种简单的手法给观众表现某些未经交代、但为了了解影片故事又非知道不可的往事。当然，这种原始的闪回手法是无法再现心理过程的。”① 在现实动作发展的进程中突然使它中断，而插入一段往事，从而构成现在与过去交错的画面组接，这在电影中是藉助于蒙太奇的原理。蒙太奇的这种特殊的叙事方法，一般称之为时间蒙太奇。这种“闪回”，确切地说，应该称之为是一种出于叙事结构宗旨的“回叙”。这种回叙，有时容量拉得颇长，回叙内容即成为影片情节的主要内容。例如美国影片《公民凯恩》、苏联影片《但丁街凶杀案》（又译《第六纵队》），都属这一类型的作品。在这类电影中，一般讲，“闪回”技巧的运用，并不以展现人物心理为目的。

在这里，我们着重讨论的是具有揭示心理内容意义的

① 巴拉兹〔匈〕：《电影美学》，何力译，中国电影出版社 1978 年版，125 页。

“回忆”。

苏联电影导演艾尔姆列尔在1928年拍摄的影片《帝国的废墟》(又名《失去记忆的人》),表现了一个在战争中失去记忆力的士兵,在现实生活中恢复记忆力的过程。因此,影片的情节主题就可以说是“回忆”或“回想”。然而,这位主人公是病态的人,他既然是连一切记忆都失去了,甚至已经完全忘记自己是何人,那么他的“回想”也就不可能轻易完成,在这个过程中必然会出现很多支离破碎、没有逻辑的画面和音响。当他能够回忆起那个使自己丧失意识的完整画面——战争中的恐怖景象时,他的回想也就完成了。与此类似的处理“回忆”的方式,还可以举出希腊影片《仇恨的俘虏》(又名《囚徒》)。影片的男主角冯赛,在战争中曾受到火焰喷射器的伤害,因此,每当他看见火光时,便构成条件反射心理,产生当年受到烈火烧灼一样的痛苦,神经质就要发作。影片并没有让他本人和其他人物过早地交待这段历史,而是让那个场面一再浮现在他的记忆中,而现实生活中的火光就成为引出回忆场面的媒介。于是,现实中的火光——记忆中的火焰喷射器的伤害——神经质发作,就成为一再重复出现的动作逻辑。《仇恨的俘虏》和《帝国的废墟》相似之处在于,回忆的主体都是病态的,而他们的病态又都是由历史生活中的某个场面造成的,因此,他们回忆往事都是一种病态心理的表现。当然,电影家揭示这种病态心理是基于影片的创作立意,即揭露战争对人身心的摧残,参战者精神创伤的深重。至于这类影片思想主题如何,自然又另当别论。

对往事的回忆,当然不只是表现病态的心理活动;在更多的情况下,是以表现正常的心理活动为内容的。通常,历史生活中的某些场面,在特定情境中如对一个人身心有着深刻的刺激,便会作为一种信息保留在记忆之中。日后如在现实生活中,因某种事物的激发,这种信息就会自然浮现出来。在这种情况下,大都

是无意的回忆，也就是说，它不必藉助“意志的努力”，就像水库里蓄满了水，只要闸门一开，记忆中的往事就会倾泄出来。在《广岛之恋》中，男女主人公都被记忆中的战争的创伤熬煎着，他们都希望能把这些东西“遗忘”掉，然而，他们却处于愈想摆脱却愈时常浮现那些往事的痛苦境地。因现实生活中各种大大小小战争遗迹的刺激，使他们不时浮现原子弹在广岛爆炸时的情景以及它留下的悲剧画面：

> 蘑菇云。
>
> 旋转的原子。
>
> 在烟雨弥漫的街道上行走的人们。
>
> 被放射线杀害了的渔民。
>
> 被污染了的鱼。
>
> ……
>
> 一个可爱的孩子朝我们转过脸来，他长得很端正，遗憾的是他只有一只眼睛。
>
> 一个满脸灼伤的小女孩站在立镜前打量着自己。
>
> 另一个盲女孩正用她那卷曲着的手指，生硬地弹着小月琴。
>
> 一位妇女跪在死去的孩子身边，不停地为他们祈祷。

来自法国的内韦尔，她在那里也经历过战争造成的悲剧：她与一个德国占领军同居，而她的恋人却死在法国人民族仇恨的子弹下。如今，她在与尴尬相逢的日本人同居时，看着他又想起那场早已逝去的悲剧场面：

> 她身穿浴衣，站在旅馆房间的阳台上，手上捧着一

杯咖啡，望着他。

他还没有醒来，两手交叉，仰躺在床上。

阳光从窗帷的间隙射进来，在他的身上划下了几道光带。在熟睡中，他那双标准的美男子的手，时而微微颤动，好像孩子一样。

她神经质地凝望着这双漂亮的男手。

这位日本人的身子一闪间变成了一个躺倒在某处江边码头上，垂死挣扎着的年轻欧洲男子。阳光下，小伙子的双手显得格外漂亮，酷似那位日本人的手。然而却是在垂死中抽搐着。十分年轻的她扑在小伙子身上，两张脸紧贴在一起。她的眼泪象断线的珠子落在从小伙子胸脯流出来的大滩血水中。

她紧闭着双眼，而那位小伙子却瞪着一双在临死前痉挛的眼睛。

这段回闪很快消失。

她呆若木鸡地站在那里，背靠着窗沿。

……

在此以后，她在和这个日本人的交往中，不时回忆起这场悲剧的断片，在影片结束时，这许多断片已经构成了一个完整的故事。然而，这些回忆决非仅仅是叙事的手法，而主要是为了展现回忆主体的心理活动内容。

在影片中，回忆可能是片断性的，可能是在个别场面中偶尔出现的，也可能是贯串全片的，它往往是把一种完整的往事切割成若干个碎片，与同样被切割成片断的现实事件按照蒙太奇的原理组合起来。前者可以看作是简单的闪回法，后者则可以看作是复杂的闪回法。随着电影艺术的发展，运用复杂的闪回法处理回忆的内容，目的在于把叙事和揭示回忆主体的心理内容结合起

来。在今天已经是一种常见的表现方式了。日本影片《人证》、《砂器》等等都是如此。在我国当代电影中，这种手法也被普遍运用着。《小花》、《被爱情遗忘的角落》、《牧马人》等，都是比较明显的例证。在《被爱情遗忘的角落》中表现了姐妹二人（存妮和荒妹）的爱情遭遇。但是，这两条线并不是并列的，也不只是一般的相互对照。在影片开头，我们已经看到了存妮的墓碑。影片的情节是沿着荒妹的生活境遇和心理内容步步展开的，随着她的心理内容的展现过程，又用闪回法展现出存妮与小豹子爱情悲剧的过程，展现出存妮被传统观念吞食的过程。这些被分割成几个断片的往事，都是荒妹的回忆内容。也就是说，存妮的悲剧故事，是通过荒妹心理的折光反映出来的。影片的深刻性正在于：存妮的悲剧不仅给荒妹的心理造成悲剧性的阴影，而且，通过这种折光的反映，揭示了造成悲剧的社会原因，展现了时代的变迁。

回忆，作为回忆主体的心理活动，在电影中有多种多样的表现形式。在一般情况下，当银幕上闪回往事的片断时，如果其中有主体的活动，它大都是以历史的本来面目出现在画面之中。前面所引述的一些例证，都是如此。然而，伯格曼在《野草莓》中却提供了另一种迥然不同的形式。当那位老教授来到童年时代生活过的庄园时，他抚今思昔，在眼前浮现出童年时代的生活片断。这里有很多童年时代的伙伴，他们都以历史的本来面目活动在画面之中，而回忆的主体（老教授）却一直保持着现在的形态，他时而在一旁观看着回忆中人物的活动，时而同他们对话；这些画面都像是给他的内心独白所作的形象的注解：

> 蓦然间，我看到了她。当我回顾这座奇怪地改变了的房子时，我发现她穿着太阳光一般金黄色的棉布衣服，跪在地上采集野草莓。我立即认出了她，心情无比

激动。她近在咫尺，我几乎都能摸到她，但是我老觉得这一景象可能瞬息即逝，所以我竭力不让她觉察出我的在场。（我很高兴，无论这是幻象、梦境或别的什么东西，但她看来恰恰是我记忆中的样子……）

我坐了一会儿，默默地注视着她。最后我禁不住喊出了她的名字……

伊萨克：莎拉……是我呀，你的表哥伊萨克……我已经老了一点，当然啦，可别拿老眼光看我呀。但是你一点也没有变。小表妹，你听见吗？

她没有听见我，继续专心地采集野草莓，把它们放进一个小草篮。我恍然大悟，一个人是不可能轻易地与他的回忆对话的……

在这里，回忆的主体虽然保持着现在的形貌，但它并没有与回忆中的人物进入同一空间，仍然同她保持着距离。在此之后的一些回忆镜头中，有时他竟然与回忆中的人物处于同一空间，然而，她们并未意识到他的存在，因为，他仍然是以回忆主体的身分进入那个空间的。

这种由不同的时态组成的回忆画面，由于回忆主体保持着现实形态，似乎更有助于体现“回忆”的性质。因为，所谓“回忆”，即一个人在回想往事。在回忆者与往事之间，总是存在着不同时态的限制。在画面中体现出这种界限，当然也就能突出回忆主体的心理活动的特质。

当然，即使如此，也并不意味着否定前一种表现形式，即回忆者在回忆往事时，以历史本来面目在画面中出现，也是完全合乎回忆的思维逻辑和形象逻辑的，尽管认真说来这种表现包含有

某种假定性——譬如，回忆者回忆的内容，一切具象呈现于画面，逼真性很强，人们会问，难道回忆者记忆能力竟有如此惊人的周密准确性吗？但这是属于电影的假定性范畴的问题了，这里就不赘述。

第三章　银幕的空间与时间

空间与时间是一切物质存在的基本形式。正如恩格斯所说过的那样："一切存在的基本形式是空间和时间；时间以外的存在和空间以外的存在，同样是非常荒诞的事情。"[①] 艺术形象也是一种存在，它当然也只能存在于空间和时间之中。不过，不同的艺术形象，由于创造它们的表现手段和材料的不同，其时空的存在形式也各有特点。

如果根据艺术形象的存在形态来区分各种艺术样式，一般可划分为空间艺术和时间艺术两大类。象绘画、雕塑等造型艺术，基本上是作用于人们的视觉，它们只存在于一定的空间（二维或三维）之中，而不存在于时间的发展之中，我们一般称之为"空间艺术"。而另一类，如音乐、文学等等，则只作用于人们的听觉感官或想象，它们塑造的形象只存在于时间的发展之中，而不具有空间的具体性，因此被称之为"时间艺术"。然而，对于综合艺术说来，情况就要复杂得多。戏剧和电影都是综合艺术，它们都兼有时间艺术和空间艺术的特性；也就是说，无论是舞台形象还是银幕形象，都是既存在于具体的空间之中，也存在于时间的发展之中的。从这个角度来说，所谓"综合艺术"，也可以说是时间艺术和空间艺术的综合。

可是，仅仅得出这样的结论（虽然它是正确的），还不足以

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年版，第91页。

搞清电影艺术的时空特性。我们还必须把讨论深入下去。这正是本章的任务。

一、几种不同的时空综合

我们的讨论就从“时空综合”说起。

戏剧和电影虽然都是兼有时间和空间的“时空综合”的艺术样式，然而，话剧不同于戏曲，话剧更不同于电影，电影也不同于戏曲。简括地说，话剧基本是固定空间与持续时间的综合，戏曲则是虚拟空间与虚拟时间的综合，而电影的时空综合比起前两者来却复杂得多。

我们先对它们逐一进行分析，以期在比较中搞清各自的特性，在这个基础上，进一步对银幕的时空特性进行深入讨论。

1. 动作的固定空间与延续时间

本书第一章已经指出，电影艺术保持着“照相”的本性，但它却是“活动照相”。

普通的照相与“活动照相”的区别似乎只在于：如果它们拍摄的都是人的动作，前者只是把动作的一瞬间拍摄下来成为固定不变的影象，因此，动作的空间与时间都被固定下来了；或者说，它只占有一定的空间，而不具有时间的延续性。“活动照相”，如果是把摄影机固定在一个不变的方位上，那么动作进行的空间也可能是固定不变的，可是，动作进行的延续时间却可以再现出来。这样的“活动照相”，它所摄录的人的动作，同时具有空间的固定性和时间的延续性。这一点，不仅构成了电影与照相的最初的区别，也是这种艺术样式与绘画等空间艺术的最基本

的区别。

然而，这里所谈到的空间的固定性与时间的延续性，与其说是电影时空的特性，倒不如说是戏剧的特性。

戏剧学院导演系曾经要求学生进行一种特殊的专业练习：选择一幅情节画，根据画面中人物之间的关系构思一段情节，让他们的动作在画面所提供的空间中延续发展，最后要结束在画面所描绘的那个固定场面上。教师布置这样的练习题当然是出于专业训练的要求。可是，这个练习本身却很能说明绘画与戏剧的区别。

莱辛在谈到绘画的时空特性时指出：

> （绘画所展现的）是一个可以眼见的静态，其中各部分是在空间中并列而展开的。绘画由于所用的符号或摹仿媒介只能在空间中配合，就必然要完全抛开时间，所以持续的动作，正因为它是持续的，就不能成为绘画的题材。①

当然，既然描绘的是人的动作，它就必定是“动态”的，莱辛把一个由动作构成的画面称之为“可见的静态”，似乎并不确切。不过，这里所讲的“动”与“静”，乃是一个时间的概念。人的动作如果只被表现于一个被固定了的姿态之中，它没有持续性的变化，就其存在形态来说，仍然可以说是“静态”的。

然而，对于戏剧艺术来说，如果人的动作不是“持续”的，就根本没有再现的价值。就戏剧动作的本性来说，它本来就包含着“持续发展”的意思。正如霍华德·劳逊所说的：“动作还有

---

① 莱辛〔德〕：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社 1979 年版，第 81—82 页。

另一个重要的特征，这可以称之为动作的流动性。”“动作（有别于活动）必须在不断的发展过程中；所以它必需从别的动作中生发出来，必需引起别的不同的动作。”[1] 也就是说，真正的戏剧动作，应该具有因果联系性，应该是处在不断地延续发展之中。

而动作的延续发展，只有在延续时间之中才能完成。

一出戏不管有多少人物，它们的动作可能在同一固定空间（场景）中展开，也可能在几个、十几个空间（场景）中展开。意大利批评家卡斯特尔维屈罗在16世纪曾经说过：“事件的地点必须不变，不但只限于一个城市或者一所房屋，而且必须真正限于一个单一的地点”[2]。在17世纪，法国古典主义理论家布瓦洛把“三一律”作为人人必须严格遵守的法规，其中就包含着地点的“一律”——一出戏只能有同一固定不变的空间（场景）[3]。在同一时期，高乃依感到这条法规对创作的束缚，但又不敢否定它，于是就提出了修正方案：“我支持尽可能地努力做到绝对的地点一致的意见；但由于这个意见不可能适用于一切题材，所以我也欣然同意用发生在同一城市的行动来满足地点一致的要求。这意思并不是说，我要剧院表演整个城市（这未免过于广阔了），而只是城内的二三处特定的地点。”但他又补充说，在同一幕中决不能变换地点，只能在不同的幕中才能对场景加以变换[4]。对我们来说，高乃依对古典主义法规的这一修正，似乎是微不足道的。可是，在当时，他敢于提出这个修正案已经很不容易了。为此，他受到法兰西学士院的攻击。高乃依所以感到卡

① 劳逊〔美〕：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1978年版，第218页。

②③④ 伍蠡甫主编：《西方文论选》上册，人民文学出版社1964年版，第194页，297页，265页。

斯特尔维屈罗和布瓦洛的观点束缚了创作，原因正在于：在处理某些题材时，把众多人物的动作完全限定在同一固定不变的空间中，是相当困难的。要求空间（场景）的高度集中，似乎是同舞台法则相符的。然而，剧作家要反映丰富广阔的社会生活，又会感到舞台法则的约束。因此，他们在不断地想方设法克服这种矛盾。无疑，高乃依试图说服别人允许他在三幕戏中安排三个不同的空间，比起布瓦洛所限制的"地点的一致"，已经是一种进步了。在此以后，不同时代的剧作家，一直为克服这种矛盾而苦斗。如果说，三幕戏只能有三个空间，五幕戏则可以增加两个；对比起来，后者的空间容量就大了一些。一幕戏可以划分两场到数场，而每场都可以变换空间，全剧的空间容量又可以增加了。幕被取消了，出现了多场景戏剧，一出戏可以有几个、十几个、几十个场景，这样，空间的容量就多了几倍……不难看出，戏剧在分幕分场上的变化，与古典主义"地点一致"的法规相比，进步的幅度是很大的。

可是，从舞台空间的本性来说，多场景与古典主义的"地点一致"之间，并没有发生实质上的变革。也就是说，无论是古典主义的法规，还是多场景的空间处理，都没有改变戏剧动作的"固定空间"这一特征。无论是几幕戏，还是多场景戏剧，戏剧动作都是在固定空间中持续发展的，至少话剧艺术是这样。众所皆知，不管一出戏有多少场景，而就本质说，人物动作的"持续发展"，却都是在固定的空间中完成的。要想变换动作的空间，只有把动作中断，传统的办法是闭幕或暗转。可是，只要动作被"中断"了，所谓"持续发展"也就不存在了。

这里所说的"固定空间"至少有两个含义：其一，具体场景作为一个实际空间，它在动作的持续发展中是固定不变的；其二，具体的场景被安置在舞台框框之内，它一般都要纳入观众的视野之中，在动作的持续发展中，观众的视点和距离都是固定不

变的。

戏剧动作正是在这种“固定空间”中持续发展着，在它被中断（闭幕或暗转）之前，持续发展的时间与自然时间（例如观众在剧场里度过的时间）基本上是一致的。也就是说，剧中人物的动作在固定空间中持续发展着，直到闭幕或暗转；如果它持续发展的时间是30分钟，那么这30分钟既是剧中人物经历的舞台时间，也是观众看戏度过的时间。在这中间，一般不能对它进行压缩或扩展。例如，曹禺《日出》的第一幕，固定的空间是一间旅馆的客厅，陈白露上场进入这个空间，她在这里与方达生、张乔治、王福升、小东西、潘月亭等人交往，直到闭幕为止，她和其他人物动作的延续时间是40分钟，观众在观众席里度过的实际时间也是这么多。其他几场戏的时间流逝同样如此。这出戏一共四幕，第二、四幕的空间与第一幕相同，第三幕变换为某三等妓院的一个小房间。四幕戏演出的时间总共是3个多小时，但剧中人物生活经历的时间却是7天多的时间。把剧中人物在7天多的生活经历变成3个多小时的演出时间，已经是被大大压缩了。可是，对时间的压缩并不是在动作的持续发展中完成的，它只体现在场与场之间。场（幕）与场（幕）之间的空隙虽然只有几十秒钟，最多是一两分钟（换景），然而，它却包含着剧中人物生活命运中几小时、几天的时间流逝。在《日出》中，第一幕和第二幕之间的时间流逝（剧中人物的生活经历）是11个多小时；第二幕与第三幕之间是7天多；第三幕与第四幕之间则只有四个小时左右，这就形成了戏剧（话剧）处理时间的特殊方式：用分幕分场的办法扩展时间的容量。然而，在这方面，人们的看法也并不一致。一个极端的观点是伏尔泰提出的，他认为：“观众坐在剧场里的时间不超出3小时，所以事件的延续也不该超出3小时。”我所以说这种观点是“极端”的，是因为真按他所说的这样去要求剧作家，戏剧中的生活容量就要

被限制得很死了。布瓦洛提出“三一律”的法规时，将动作的进展时间限定为一天（24 小时），高乃依的修正方案是可以把它扩展到 30 小时。其实，在我们看来，布瓦洛的法规与高乃依的修正并没有实质性的区别。无论是 24 小时还是 30 小时，都不可能是演出的“纯时间”①。因为一出戏总不能连续演出这么长的时间。“纯时间”一般只有 3 个多小时，其余的时间也只能是在幕（场）间流逝的。俄国现实主义剧作家奥斯特洛夫斯基在 19 世纪仍然强调类似的原则：“提出时间相隔很久的非常多的事件，并不能算是戏剧，——这不是戏剧的事；戏剧应该是一个事件，一个瞬间，而且越短越好。”② 所谓“越短越好”，也只是选取题材及具体处理舞台时间的一般原则，是难于用时间去限定的。奥斯特洛夫斯基的剧本，有一些是把剧情发展的时间跨度限定在 24 小时之内；可是，在《大雷雨》中，第三幕和第四幕之间的时间跨度是十天，而在《无辜的罪人》中，第一幕与第二幕之间却有 17 年的时间间隔。莎士比亚的悲剧《李尔王》中，在第一幕的结尾处李尔刚刚决定要住到女儿家里去，但在第二幕的开头，他却告诉我们：“我在这儿才住了不到半个月，就把我的卫士一下子裁撤了五十名吗”？这十多天的时间已经在幕间悄悄地逝去了。在《哈姆雷特》里，3 个多小时的舞台演出时间，包容了主人公两个多月的生活经历。在《马克白斯》中，从主人公在荒原遇见女巫开始，到他被讨伐者杀死为止，一共有几个月的时间。而演出的“纯时间”也同样是 3 个多小时，绝大部分时间都是在幕间和场间流过去的。戏剧，不仅要求空间上的集

① 这里所说的“纯时间”，是借用篮球比赛的术语。一场篮球比赛的时间四十分钟，但这个法定时间是除掉了场间休息和比赛中的暂停、犯规罚球及其他的时间消耗，也就是说，这四十分钟指的是比赛的“纯时间”。

② 转引自《戏剧理论论文集》第 8 集。

中，也要求时间上的集中。可是，用数字限定舞台时间的容量，和限定一出戏只能有几个场景同样是荒谬的。在一场（幕）戏进行当中，动作在固定空间中持续发展的时间是有限的，而且是与实际生活的时间流逝大体一致的；然而，在场（幕）间的时间容量却是无限的，它可以把实际生活的时间流逝压缩到最低限度。如前所述，要扩展舞台生活的容量，唯一的办法就是中断动作。

顺便提一句，尽管电影中的时间观念比戏剧要复杂得多，但是，这个基本原则，同样适用于电影。对此，我们暂且不去讨论。

不过，我这样说明戏剧动作的“固定空间”与“延续时间”，一般只适用于话剧，而不能适用于中国戏曲艺术。中国戏曲艺术有特殊的时空观念。而且，即使对于话剧说来，它也不完全适用于当代某些流派、某种风格的剧作和演出。例如，像梅耶荷德的演出风格，像布莱希特的某些剧作和演出，像某些当代剧作家（如美国的阿瑟·密勒等）在剧本中处理时空的特殊方式，等等。这些剧作和演出，在时空处理方面，有的更接近于中国戏曲艺术，有的则是吸取借鉴了电影艺术处理时空的特殊方式。对此，我们在后面还要谈到。

2. 虚拟空间与虚拟时间

有人讲，电影中的时空观念是远离话剧而更接近于中国戏曲艺术的。假如我们对中国戏曲艺术的时空特性有些了解，就会否定这种看法。

实际上，尽管电影与戏曲在时空的自由上，有某些类似之处，然而，从实质上说，它们的时空观念却是南辕北辙的。

众所皆知，中国戏曲艺术的本质特征，是动作的虚拟性和程

式化。正是由于这个特征，使它既与话剧有实质性的区别，更不同于电影艺术。原因在于，无论是话剧还是电影，动作的特性都在于写实。而戏曲艺术的时空特性，正是建立在动作的虚拟性和程式化的基础之上。这种特性可以用一句话来概括：建立在虚拟性和程式化动作基础之上的虚拟空间与虚拟时间。正是由于这种特性，使它在时空的处理上获得了其他艺术不可比拟的自由。

先谈戏曲艺术的虚拟空间。

京剧《打渔杀家》中有这样一个场面：

桂英　（内唱西皮倒板）
　　　摇动船儿似箭发。
肖恩　（内）开船哪！
　　　〔肖恩、桂英同摇船上〕
桂英　（唱快板）
　　　江水照得两眼花，
　　　青山绿水难描画，
　　　父女打鱼作生涯。
肖恩　儿啊！
　　　（唱摇板）
　　　父女打鱼在江下，
　　　家贫哪怕人笑咱！
　　　稳住篷索又把网撒。
　　　〔撒网，提网，接唱〕
　　　年纪衰迈气力不佳。
桂英　爹爹年迈，这河下生意不做也罢。
肖恩　儿啊，本当不做这河下的生意，怎奈囊中无钞，
　　　你我父女怎生度日呀！
桂英　（哭）喂呀！

肖恩　儿啊，不要啼哭！今日天气炎热，你我父女将船
　　　摇在柳荫之下，凉爽凉爽！
桂英　遵命。
　　　〔肖恩与桂英摇船，小圆场。肖恩跳下，系缆，
　　　上船〕
肖恩　儿啊，将鲜鱼做熟，为父要饮酒。
桂英　遵命。

在这个场面中，动作的空间并不像话剧中那样固定不变，我们看到的是：父女二人在江上划船，然而，舞台上并没有再现出江面的空间特征，而且也不存在真正的船。我们所以能感受到空间的存在，只是藉助于人物的唱词和摇船的虚拟动作。很快，船已驶入江心，他们在这里停船撒网捕鱼。动作的空间已经变动了，然而，在舞台上并没有通过实际空间的变换再现出空间的流动，这一切同样是用台词和虚拟动作传达给观众的。之后，在撒网捕鱼与小船靠岸之间，有一个“小圆场”，实际上也是行船的虚拟动作。这个“圆场”包含的空间流动的范围是很大的。在这里，它只是暗示出父女行船的一段距离，可能是几十米，也可能是一两里路。当船靠岸时，空间似乎又具体化了：肖恩从船上跳到江岸之上，意味着江水与陆地的界限；系缆的动作，意味着岸边一棵柳树的存在。这一切，同样是通过台词与虚拟动作传达出来的。在某些剧目中，“圆场”可能表示着更大的空间流动性。《梁山伯与祝英台》中“十八相送”那一场，几个人物的“圆场”，象征着十几里路的空间流动，河岸——独木小桥——村庄——村外——观音堂，等等。如果说，在话剧中，动作是在固定空间中持续发展的，空间的变换必须用中断动作的方式去完成；那么，在戏曲艺术中，动作却是在流动空间中持续发展的，空间的变换并不必藉助于中断动作的方式，它可以依靠虚拟性动

作本身的变化来完成，而这种动作的变化完全可以在“持续发展”中去实现。

这似乎是戏曲艺术在空间处理上得天独厚的地方。可是，话剧并非不能借鉴这种方式。在布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》中，一个女商贩拉着一辆车随军赶路，她在片刻之间，就穿过了几个国家——从波兰到意大利。在这里，空间的变换并不藉助于中断动作换幕换景，她拉车赶路的动作是持续发展的，动作的空间并没有具体化，舞台上是空荡荡的。它与中国戏曲艺术唯一的区别是，拉车的动作是写实的（她拉的真是一辆篷车），而空间的流动变换是藉助于机械设备（转台）完成的。

无疑，电影中也可以同时表现出动作的持续性和空间的流动性，然而，在电影中却很难依靠虚拟动作去造成虚拟的空间。

再谈虚拟时间。

中国戏曲艺术在时间的处理上也有着极大的自由，然而，这种自由也是建筑在用虚拟动作（兼用其他手段）造成虚拟时间的基础之上的。

话剧艺术动作在固定空间中持续发展的时间，基本上等同于实际生活中时间的自然流逝。这种时间观念在戏曲艺术中是不存在的。

一个突出的例证是《文昭关》（《伍子胥》的一折）里的中心场面。在这里，伍子胥躲在东皋公家的后花园里，为如何混过关去而苦思苦想。他想了整整一夜，度过的时间是10多个小时。然而，这场戏的动作持续时间，实际上只有20分钟左右，伍子胥心急如焚，一夜苦思未眠。东皋公在另一房间里吹灭灯火，在窗前听他自思自叹。时间的流逝只是通过主人公的唱词、虚拟动作和更声传达给我们的。当响起初更声时，伍子胥的唱词先表示出时间的具体性——初更；当响起二更声时，东皋公的唱词又表现了时间的流逝性。两更之间的时间流逝（两个小时）是在几

句唱词中暗示出来的。照此办理，当响起五更声时，伍子胥换了白须，东皋公做敲门的虚拟动作，门开之后，他对伍子胥说："一夜未见，将军为何须发皓然了？"就这样，一夜时间的流逝，就在20多分钟的动作持续中传达出来了。

在《文昭关》这一场中，伍子胥的持续动作基本上是在一个固定空间中完成的，只是在时间处理上把人物度过的实际时间大大压缩了。在有些剧本中，无论是空间的流动还是时间的流逝，都在虚拟动作中一起被大大压缩了。如果说，兵将们在空荡荡的舞台上走了几个圆场或几段"趟马"，就暗示出他们已经完成了从北京到云南的数千里路程的行军；那么，谁都知道，古代人在没有飞机、火车等现代化运输工具的情况下，要走完这样长的路程，至少需要数月的时间，然而，这样漫长的时间却被压缩为几分钟的持续动作。不过，这可能只是一种设想。那么，我们不妨再举一个实际演出的例子。在《林冲夜奔》的第一场，对林冲夜间赶路的时空流动性是这样处理的。

> 林冲：（念诗）……
> 回首西山日又斜，天涯孤客真难度。
> 丈夫有泪不轻弹，只因未到伤心处。
> 俺，林冲，一时愤怒，拔剑杀死高家奸细二贼，官兵拿俺甚紧。多蒙柴大官人，赠俺书信一封，荐往梁山。日间不敢行走，我只得黑夜而行。呀，看前面黑洞洞有户人家，待俺急行几步看来。哦呵呀！我当是户人家，原来是座古庙。雪光之下，照见匾额，待俺看来：白——云——庵。看庙门半掩半开，待俺挨身而进。（两望）且喜庙中无人，一路行来，身子有些困倦，不免关了庙门，在此打睡片时，起来再行。正是：一觉放开心定稳，梦魂千里到阳台。

〔起三更〕

哎呀且住！朦胧之间，听得已交三鼓，俺不免开了庙门，甩开大步，直奔梁山走遭也。

……

林冲上场时，刚刚是“西山日斜”，转瞬之间已是黑夜，这中间的时间流逝是在唱词和赶路的虚拟动作中传达出来的。在从黄昏到黑夜的时间流逝的同时，他已经赶了几里路程，而空间的流动也是在时间的流逝中同时完成的。他从遥望古庙而误认为是户人家，到挨进庙门，空间的流动同时间的流逝也是在唱词和虚拟动作中一起完成的。他在古庙中睡觉，空间没有流动，但1分钟左右的虚拟动作（打睡）却暗示出几个小时的时间流逝。从某种意义上说，这个场面对于体现戏曲艺术的时空观念，是具有典型性的。

戏曲和话剧都是舞台艺术，它们对空间和时间的观念及其实际处理方式，都不可能不受舞台法则的制约。舞台的实有空间只有几十平方米，一出戏的上演时间也只有2、3个小时。戏曲艺术的时空自由性也是在这个范围和限度内获得的。它所以获得这样的自由性，其根本原因在于用“虚拟”的美学观取代了“写实”的美学观。在戏曲艺术中，动作是虚拟的、程式化的，这是虚拟性作用于戏剧表现手段的结果。而表现手段上的虚拟性，为时间和空间的虚拟性提供了前提和基础。在戏曲演出中，虚拟性的动作和虚拟性的时空，是和谐统一的。假如人们用话剧的固定空间取代戏曲中原有的虚构空间，让戏曲人物在再现具体空间的实景中走圆场，那就会显得与虚拟动作很不和谐，而且也使得“圆场”本身所暗示的空间流动变得毫无意义。而话剧在表现手段（动作）上的写实性，一般则要求动作空间的具体性和固定性——写实的空间处理。然而，正是由于空间处理的写实性，就

使得在舞台上变换空间失去了自由。甚至可以说，在空间与时间的处理上，愈写实，就愈不自由。在话剧艺术的发展中，有些艺术家不断尝试用写意的时空处理取代话剧原有的写实性时空，但又能与话剧原有的写实性动作相和谐。在这方面已经取得了一定的经验，这种探索至今还在进行着。然而，即使话剧艺术家充分借鉴中国戏曲艺术的时空观念和具体处理方式，也不能从根本上改变动作的写实性。否则，话剧艺术本身就不能存在了。

3. 第三种“时空综合”

我们所以说电影的时空综合是“第三种”，是因为它在某些方面与话剧相近，在另一些方面则又接近于戏曲；同时，它既不同于话剧，更不同于戏曲。

与话剧相比，电影中的时间与空间都具有更大的自由性。然而，电影中动作的本性却又是写实的，而且动作的时空存在形式，也具有写实性。

与戏曲相比，电影中的时空自由性在程度上与之近似，可是，电影却不容许虚拟的空间和虚拟的时间，在这两个方面，它甚至要求比话剧更写实、更逼真。

首先，电影也常常用中断动作的方式完成空间的变换及压缩时间的流逝，但与话剧相比，它在这方面却又有明显的不同；其一，电影中断动作的方式要比话剧灵活方便得多，因此，自由的程度也就要大得多。其二，中断动作并不是电影完成空间流动及压缩（或伸延）时间流逝的唯一方式，它还有很多别的有效方式。

其次，从道理上说，写实的空间处理，一般都应赋予空间以具体性和固定性；可是，电影却使人感到，它虽然在空间处理上更重写实，然而，有时似乎并不存在固定的空间，有时甚至连空

间的具体性也不怎么明确。

还有，话剧艺术写实的时间处理，使得动作进展的舞台时间与实际生活中的实际时间基本一致，也使得话剧艺术在时间的容量上受到极大的限制；可是，在电影中，这种情况和由此而来的限制，有时却像是都不存在。

对这些复杂现象应该怎样解释？它们的原因又在哪里呢？

下面,让我们对这“第三种时空综合”的各种表现,以及它们的成因,进行具体分析。为了便于把讨论展开,我们先分别分析银幕的空间特性和时间特性,之后,再进一步说明它们的综合。

二、银幕空间的特性

既然电影的基本构成元素是画面，那么，我们最好从它的空间特性谈起。

无疑，与话剧相比，电影的空间容量要大得多。谁都知道，在电影演员表演动作与银幕放映之间，有两个主要媒介，一是摄影机，二是剪辑师。电影演员只能在摄影机面前进行表演，由摄影机录下其影象；但摄影机为电影演员提供的空间却是可变的，容量也是无限的。剪辑师承担的艺术任务,是把摄影机拍摄下来的影象进行重新组合,他手里的剪刀就像魔术师手中的魔棍,可以使银幕空间变幻无穷。抓住这两个媒介,很多问题就迎刃而解了。

1. “长镜头”的演变

在蒙太奇被实际运用之前，很多影片都是由长镜头组成的。一部影片可能只由一个长镜头组成，也可能是几个长镜头的组合。所谓“长镜头”，从字面来看，它只不过是“短镜头”的对

立物。而在长与短之间，却很难用胶片的尺寸下个定量的定义，因为长与短只是相对而言。然而，所谓“长镜头”，在电影艺术的发展进程中，却有着明确的历史含义，它本身也有演变的历史。

在电影艺术初期，“长镜头”曾经意味着，把摄影机放在一个固定不变的位置上，让它把在镜头所及的范围内动作持续发展的进程如实拍摄下来。例如，最早的影片《婴儿的午餐》摄录的是一对父母慈爱地看着孩子喝粥的场面，它是用一个“中近景”的长镜头拍成的。《水浇园丁》则是用一个长镜头摄录了一场恶作剧的过程。在这种情况下，摄影机镜头所及的范围就像是一座舞台，它的空间是固定不变的，动作在这个固定空间中持续发展，也完全象舞台动作的“固定空间”和“持续时间”。在处理这种长镜头时，剪辑师（设若当时已有）毫无用武之地。用这样一个长镜头，完全可以把舞台剧的一个场面，甚至一场戏，从头到尾如实拍摄下来，作为“忠实”的实况录相（当然，今天的剧场演出实况录相已经远不是这种情况了）。普多夫金曾经指出：

> 早期的电影就是把一出戏毫不改动地拍在胶片上，然后再放映在银幕上，所不同的就是在电影里演员没有台词而已。①

这里所说的是无声片。1905年拍摄的英国故事片《查尔斯·披斯的一生》就是这样的“长镜头”影片。其中有这样两个场面：

① 普多夫金〔苏〕：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社1979年版，第51页。

字幕：披斯在戴逊的家里

第二场：（内景：戴逊家中的一个房间。）披斯正在为戴逊夫妇演奏提琴，夫妇俩打着拍子。披斯奏完后，戴逊建议喝些酒，他就出去拿杯子。披斯坐在戴逊夫人身边，开始去拥抱她。戴逊突然回来了，他看出是怎么回事，就一把抓住披斯，把他摔倒在地下。披斯站起来走了出来，一面向戴逊晃晃拳头。

字幕：戴逊的被杀。

第三场：（外景：田野的一角，近篱笆处）披斯拿了一张字条走进镜头，他把字条缚在小树上，自己便躲在篱笆后面。戴逊夫人走进镜头，看见了字条，拿下来读着。这时候她的丈夫来了，虽然她设法想隐藏起那张字条，终于给他一把抢来看了。他的目光搜索着篱笆，发现披斯正躲在里面，就把他拉了出来。披斯拔出手枪打死了他，戴逊夫人扑倒在尸体上，披斯却洋洋得意地走了。①

这是一部无声故事片中的两场。但是，我们同样可以把它们看作是被摄影机摄录下来的两场舞台剧。正如林格伦所说的，在这样的影片中，“观众感到每一场戏都像是先在舞台上演出，然后用一架设在池座中的摄影机，在一定的距离外设法把画格的边缘扣准了舞台的边框拍摄下来的。整个背景都历历在目，但背景中的每样东西都是远远离开观众的。镜头常常是前景，一切重要的动作都是在银幕上水平地隐现——从右到左或从左到右。摄影机只

① 转引自林格伦：《论电影艺术》，何力译，中国电影出版社 1979 年版，第 44 页。

是被用来机械地纪录一段舞台演出。正如留声机被用来机械地纪录一段音乐演奏一样。”① 按照这种方式拍摄一部有声片，当然也可以加上演员念台词的声音和录下其他音响，但性质并没有改变。用摄影机“机械地纪录一段舞台演出”，并不能算是真正的电影艺术。如果电影只停留在这种“长镜头”的水平上，它就很难成为一种独立的艺术。

但是，在电影艺术找到自己处理时空的特殊方式以后，甚至直到今天，这样的长镜头仍然在某些影片中存在着，有时它只是在一部影片的某些段落中表现出来，有时甚至成为某部影片的主要部分。这即是我们一般称之为“舞台化”的东西。顺便说一句，电影舞台化的倾向，在我国电影发展的某个时期内确实存在过。

“舞台化”与“戏剧性”，常常被误认为同义语。其实，它们却是含义不同的两个概念。如前所述，“戏剧性”作为戏剧艺术本质特性在作品中的表现，是为电影所需要的。可是，“舞台化”主要指的是戏剧演出的时空特性，指的是那些适应舞台法则的时空处理方式。一般地说，它的具体含义是：动作在固定空间和持续时间中的连续发展。假如电影不与“舞台化”分道扬镳，它将永远是戏剧的影子，而不会有今天的电影艺术。

然而，“长镜头”本身却不是一成不变的，它可能是“舞台化”的（如前面所介绍的那样），也可能是“银幕化”的。在“银幕化”的长镜头中，它的时空特性已经有了质的变化。

在“舞台化”的长镜头中，由于摄影机固定在一个固定不变的位置上，镜头的视点和视角自始至终并不改变。但在“银幕化”的长镜头中，却可以不断改变视点和视角，从而造成镜

① 转引自林格伦：《论电影艺术》，何力译，中国电影出版社1979年版，45页。

头内部空间的运动感。这样一来，戏剧的“固定空间”实际上已经不存在了，代之而来的是空间的流动感。

马赛尔·马尔丹说过：“摄影机摆脱定点摄影，这在电影史上是异常重要的。电影作为艺术而出现是从导演们想到在同一场面中挪动摄影机那一天开始的”[①]。“挪动摄影机”拍摄的长镜头是各种各样的，而首先的就是“移动摄影”。

“移动摄影”是卢米埃尔的摄影师普罗米奥在1896年发明的[②]。当时，移动摄影所以没有在故事片中被广泛运用，主要原因是受绘画构图观念的束缚和很多技术条件的限制。后来，随着电影机械设备和照明器材的不断改进，“移动摄影”逐步被更多的人所重视，到40、50年代，已经在故事片中大量运用了。在这个过程中，有几种移动摄影的“长镜头”已经被人们肯定下来，它们的审美特性也被人们普遍承认了。

其一，“摇镜头”：摄影机的位置不动，只是对拍摄对象进行上下或左右的摇动拍摄。

马尔丹把“摇镜头”分为三种类型：纯描述性摇镜头，表现性摇镜头和戏剧性摇镜头。实际上，一个“摇镜头”可能具有三种功能中的任何一种，也可能兼有三者。

摇镜头的描述性功能，主要体现为展示空间的特殊效果。为了搞清摇镜头的这种审美特性，我们不妨从绘画谈起。

人所尽知，绘画是一种空间艺术，任何一幅画所展现的空间都只是限于画格内的那一部分，它本身是静态的。然而，这种情况有时则会发生变化。在中国古代绘画中有一种长幅画卷，如宋代张择端的《清明上河图》、王希孟的《千里江山图》等等。后者把“千里江山”画成一幅很长的画幅，正像有人所说的那样：

① 《电影语言》，第11页。

② 参见萨杜尔：《电影艺术史》，第16—17页。

“千岩万壑，几令人浏览不尽。”有人在评介前者时曾经指出：“只有把假定的视点提得很高，才能把河的两岸，街道的两旁乃至把更远的景物和屋内人物的活动都明晰地表现出来。只有通过画家的思维，像现代拍电影似的把镜头自由移动，才有可能在长卷的形式中表现自然连续的、使人可以逐步欣赏的丰富内容。”[①]这位国画研究者的分析，有两点是值得注意的：其一，他认为，张择端在画这幅长卷时，是“把假定的视点提得很高”，也就是说，画家是选择了一个固定不变的“假定性”的视点，才能把画面中的一切尽收眼底，造就出这个特殊的画幅。其二，就画幅本身来说，它所展现出的自然景色和各种人物的动作虽然都是静态的，然而却又是“自然连续”的，是可以让观者“逐步欣赏”的。那么，我们同样可以设想，如果把这幅长卷画平放在一张很长的桌案上，我们站在桌前的中央欣赏它；也就是说，我们作为欣赏者，选定一个固定的视点来看这幅长卷画，就可以把视线从左到右地逐步移动，直到把全卷看完。那么，这会出现什么样的情况呢？首先，我们会产生一种错觉，我们自己视线的不断移动变成了画面中空间的不断流动，静态的画面产生了不断流动的错觉。其次，伴随着这种视错觉，我们又会感到画面中各个局部之间有一种自然连续性，局部空间之间的相互关系正体现在这种自然连续之中。研究这幅画的美术家把它同电影的移动镜头联系起来是很自然的。因为，由摄影机定点摇拍的长镜头，也具有类似的审美性质。

日本影片《原子弹下的孤儿》（1952）中，通过一个女教员的眼睛展现出蒙受灾难的城市的悲惨景象。在这类长镜头中，摄影机先对准女教员的面孔，然后按照她的视线摇拍出一片废墟的城市的景象，构成一个具有描述性的摇镜头。这类固定视点的移

① 张安治：《张择端清明上河图研究》，朝花美术出版社 1962 年版，第 20 页。

动摄影同样使静态的空间产生了流动性的错觉，构成了连续流动性的银幕空间。

这类摇镜头在构成银幕空间特性的同时，也可以具有表现性和戏剧性的审美价值。比如，把摄影机放在一个固定的视点上，让它跟踪拍摄一辆由远方驶来的汽车，当汽车逐渐驶近时，摄影机又转移视线，拍摄在路旁树丛中埋伏着的两个持枪等待的人。这时，在长镜头内部不仅会造成空间的流动感，而且会造成戏剧性的效果：它让观众清楚地感到汽车与埋伏者之间的距离，会造成一种危机感。再如，假使摇镜头摇动拍摄的物象是表现了一个人物的主观视野的话，那么，导演对摇镜头的处理就具有揭示人物内心世界的戏剧作用。比如，在卓别林的喜剧片《夏尔洛从军记》中，表现主人公在战壕里等待出战的命令，他惊恐不安，从口袋里掏东西时把一面小镜子掉落地上并摔破了，其他士兵把他看成是不祥之物，都有意躲避他。这时，影片用一个镜头从他充满恐惧不安的面孔拍起，摇拍下他所看到的景象：伙伴们都躲开了他。为了突出这个长镜头的戏剧效果，摄影机从主人公面部摇开时，移动得很慢，这样，就使我们感到，虽然努力要离开他的人们近在咫尺，而他周围的空白地带却好像被扩大了，其效果正是增强了主人公孤独、绝望的心境。还有，如果摇镜头拍摄的是人物和周围环境的空间联系，有时候，就可以在长镜头内部构成一种隐喻蒙太奇的戏剧性效果。比如，在国产片《白毛女》中，黄世仁在佛堂里奸污喜儿，镜头在拍摄黄世仁强迫喜儿的动作时，垂直摇上，在佛龛上的一幅匾额上停下来，上面写着“积善堂”三个字。这就对黄世仁的行为构成一种讽喻。

其二，“跟镜头”：把电影摄影机放在移动车或升降机上，或者由摄影师手提摄影机，使其跟随运动着的对象，连续拍摄其运动过程及周围的环境。与“摇镜头”相比，“跟镜头”的摄影机并不停留在一个固定位置上，它的视点是在不断移动的。

我们在前面曾谈到中国长幅画卷《清明上河图》，并把它同摇镜头联系在一起。可是，同样把这幅长卷画平放在桌案上，只是换一种欣赏方式：欣赏者不是站在某一固定的位置上，而是从画卷的一端看起，边走边看，一直到把它看完。那么，欣赏者的视点与画面的关系就会发生变化，但同样可以造成画面空间不断流动的视错觉。从这个意义上说，我们同样可以把这类长幅画卷与跟镜头联系起来。

电影导演郑君里就曾从这类画卷中获得过处理长镜头的启示，他在介绍影片《枯木逢春》的创作经验时说：

> 在创作的过程中，我观赏了一些古典名画，从中得到一些有关电影构图和场面调度的启发。
>
> 许多人都看过宋代张择端所写的《清明上河图》。那是状描北宋时代汴梁城的人情物态的。画家在这幅长达五百二十五厘米的长卷里，逐渐地展开了从城外到城内的熙熙攘攘的人物繁阜的社会生活的绘写……画家把当时丰富多采、五光十色的生活景象集中在这狭长的画卷里，有时把人物放在远景的地位，利用画面纵深和复杂层次来描绘广阔空间的气氛，有时把人物放在近景地位来突出某一组人物的相互交流和他们的音容笑貌，有时把景物充塞在前景（如树梢、船尾、城楼），造成类似特写的感觉。画家通过移动的视点把形形色色的景象有机地交织成一股不断的流，当我们的视线沿着长卷移动，我们所看到的视象跟电影的横移镜头十分相似。①

他在序幕中就曾运用这类横移镜头，展现剧中人物命运的沉浮并

① 《画外音》，中国电影出版社 1979 年版，第 201—202 页。

生动体现毛泽东名诗《送瘟神》的意境。郑君里在总结运用这类长镜头的经验时还强调指出：

> 由于使用横移镜头，画面内容复杂的变化，都为摄影机的横移动作所统一，交织为一体，收到一气呵成的效果。这些镜头同我国古典绘画以长卷形式表现广阔内容的原理基本上是一致的。①

当然，运用这类跟移镜头并非是我国电影艺术家的独创。我们强调这类长镜头和我国古典绘画中长卷画幅的审美原理的一致性，也并不是说电影中的这类镜头是直接取经于中国古代绘画。事实上，在国外的电影艺术中也有很多运用此类镜头的成功例证。在让·雷诺阿的影片《兰基先生的犯罪》（1936）中，有一个运用跟移镜头的典型例证。主人公兰基拿着一把手枪寻找“叛徒”巴泰拉，他穿过印刷所的车间，下楼梯，走出院子，最后找到了巴泰拉并开枪将其打死。在拍摄兰基的动作过程时，摄影机一直跟随着他，从而构成了一个不间断的长镜头。在杜甫仁科的影片《米丘林》（1949）中，神父告诉米丘林的夫人：由于米丘林搞杂交而有渎神明，她必须劝说丈夫放弃科学实验，否则将受到诅咒。她离开教堂之后，带着精神上的重压缓步走过一条条胡同，逐步加快脚步，走出市区，飞跑着来到果园。摄影机跟随着她的动作拍摄，并不时变幻出她眼前出现的幻象，构成了一组富有表现力的长镜头。这组跟镜头，不仅表现了动作在流动空间中的持续发展，而且，对展现人物的精神世界是很有力量的。在苏联影片《雁南飞》中，鲍里斯应征参军要上前线去了，薇洛尼卡焦急地在送别亲人的人群中穿行着寻找他。在拍摄这个长

① 《画外音》，中国电影出版社1979年版，第203页。

长的场面时，摄影师拿着手提摄影机，从她下汽车时开始，一直跟随着她，拍下了她在无尽的人群中穿行寻找鲍里斯的全部动作过程。这个很长的跟镜头不仅记录下薇洛尼卡焦急寻找恋人的动作过程，而且把她穿过的人群（他们都在以自己的方式同亲人告别）同时拍摄下来，为男女主人公的离别展现了一个广阔的背景。在这个跟镜头中，空间环境是同女主人公的动作一起变动的，因之也产生了动态感。

有人说，这类跟镜头很像中国戏曲艺术中的“圆场”、“趟马”等虚拟动作，理由是：两者的动作都是在不断流动的空间中持续发展的。然而，这只是表象上的近似，两者有质的不同。在戏曲艺术中，所谓“圆场”、“趟马”都是虚拟动作，我们虽然可以通过虚拟动作想象出空间的流动，可是，那里并不存在实际的空间。如果要把空间具体化、实体化，不仅空间本身很难具有流动性，这类动作也失去了它的持续性。在电影的这类镜头中，不论是动作还是空间，都是写实的；也就是说，电影的移动镜头所再现的是真实的动作在流动性的实际空间中的持续发展。另外，在戏曲艺术中，通过“圆场”、“趟马”等虚拟动作表现空间的流动变化，主要是叙事的需要；可是电影中运用跟镜头，与其说是为了叙事，倒不如说主要是出于戏剧性和刻画人物的需要。例如，在《兰基先生的犯罪》中，如果仅仅为了叙事，完全可以把主人公寻找报复对象的动作过程省略掉，先用一个短镜头表现出他拿起手枪要找那个对手，在下一个短镜头中他已经找到对手并开枪将其杀死。电影中的叙事完全可以使用这种省略法。在这里，用一个长镜头把“寻找”的动作过程连续拍摄下来，正是为了充分展现主人公那种急不可耐、坚定不移的复仇心理特征。其他跟镜头也多有此种揭示功能，不需赘述。

其三，推、拉镜头。

推拉镜头和跟镜头有一个共同点：摄影机的视点都是移动

的。不过，在拍摄推拉镜头时，光学轴心同移动线路之间的角度始终不变。所谓“推”，是指摄影机朝被摄对象推近，使被摄对象的主要部分从总体中被突出出来，在画面中逐渐变大。所谓“拉”，是指摄影机从被摄物体的临近处逐步拉远，使之逐渐变小，或由局部逐渐显出整体，或由单个物体的画面逐渐显现出它周围的环境。

推拉镜头首先都是表现空间变动的一种方式。在实际生活中，视觉主体和视觉对象之间的空间关系并不是固定不变的。这种变化可能是由视觉主体的移动所造成，也可能是由视觉对象的移动所造成；当然，两者同时移动更可能造成这种变化。这种情况是电影中运用推拉镜头的生活根据。然而，电影中运用这类移动摄影表现空间变动时，方式和效果都要复杂得多。

比如，一个人站在某处不动，另一个在行进中的人看到了他，行进者逐渐靠近这个对象。在这种情况下，视觉对象本身虽然固定不动，然而，由于视觉主体在移动着，这样，主体视点的移动就会使对象的空间由远而近，造成两者之间空间关系的逐步变化，从视觉主体的角度来看，视觉对象的空间似乎是在向自己逐步靠近。在电影中，我们可以把摄影机的镜头看作是视觉主体，当它向被摄对象推近的时候，我们由于不能看到视觉主体的移动，因此就会造成被摄对象向前移动的视幻觉。电影艺术家利用这个原理可以从多方面体现自己的创作意图。也就是说，“推镜头”不仅可以造成画面空间的运动感，它还具有特殊的表现功能和戏剧价值，诸如把广阔背景中的某一目标在画面中突现出来，使观众注意力逐渐集中于这个目标，增强戏剧效果，以及用这种镜头为展示人物心理情绪服务，等等。正因为这样，电影中运用推镜头表现空间变动，比实际生活中视觉主体与视觉对象之间的变化，在方式和效果上都要复杂得多。

在电影中，把摄影机镜头作为视觉主体，它既可以代替某个

剧中人物的视点，也可以超出这个范围，而作为某一个客观观察者（非剧中人物）的视点。这些不同的推镜头都可以具有一定的表现功能和戏剧效果。

以摄影机镜头代替剧中人物的视点，也可以有两种不同的方式。

一，剧中某个人物的视线集中于画面中的某个视觉对象，视觉对象在他（她）内心引起某种情绪反应，他（她）怀着这种内心情绪向视觉对象走去。这时，摄影机拍摄下他（她）的面部表情时就把镜头集中于视觉对象并逐渐推近。在这种情况下，摄影机镜头就代替了人物的视点（成为主观镜头），当视觉对象在逐渐推近时，那种情绪的效果就会逐步增强。希区柯克的影片《疑影》（1943）被誉为“一部格调完美的作品”。它的情节虽然老一套，但在表现手法上却很有特点。影片中的杀人犯知道外甥女发现了他犯罪的证据，要杀人灭口。姑娘也感到了这种危险。当杀人犯在楼梯上站立时，她怀着恐惧的心情朝他走去。摄影机代替了姑娘的视点，逐渐向她注视的目标推近，随着镜头的推近，恐惧的心情也似乎在逐步加强。马尔丹称这种推镜头为“现实主义的主观处理”。所谓“主观处理”，当然是指镜头代表了剧中人物主观的视点。所谓“现实主义的”，则是一个不明确的说法。马尔丹在这里使用这个概念，似乎是想说明：这样的推镜头真实地再现了视觉主体与视觉对象空间关系的自然变化过程，因此，它完全符合生活中视觉逻辑。然而，如果认为只有这样处理银幕空间才是“现实主义”的话，显然并不科学。

二，摄影机镜头代替了某个剧中人物的视点，视觉主体和视觉对象都是不动的，但摄影机却可以以不同的速度向视觉对象推进，由远景而中景、由中景而近景直到特写。在这种情况下，视觉对象在画面上逐步推大，或者逐渐从总体中突出某一局部（甚至某一细部），并非由于视觉主体的视点在逐步接近视觉对

象，而是完全出于导演的艺术目的。这样处理推镜头，似乎并不符合实际生活中视觉主体与视觉对象的空间关系变化的逻辑。因此，马尔丹称它是“非现实的主观处理”。认真地说，把这类镜头称之为“非现实的”并不确切，当然更不能说它是“非现实主义的”了。这样处理推镜头，虽然不符合实际生活中视觉的自然逻辑，但却完全符合人们的心理逻辑。人的心理是极其复杂的。在一般情况下，人在房间里从窗口向外眺望，如果他的视力是正常的，在窗格范围以内的一切物体都可以纳入他的视野。但是，在心理学上有所谓“注意集中”，指的是人把感官能力、意识高度集中于某一个物象。在这种情况下，人就会在视野范围的总体中选择自己关心的某一局部，对其他部分则“视而不见”，而被“注意集中”选中的局部对象就会成为视觉的“焦点”。在戏剧演出时，导演当然可以通过场面调度、灯光处理等等方式诱导观众的“注意集中”；然而，观众仍然可以把舞台上一切物象尽收眼底，或按自己的兴趣选择视觉目标。电影艺术家优于舞台艺术家之处正在于，他可以凭藉摄影机的特性有效地指挥观众的“注意集中”。我们所说的这种推镜头，便具有此种功能。马尔丹从某些影片中列举了一些这类镜头。例如，在影片《季风》中，女主人公发现自己喝了斑疹伤寒患者的一杯水，内心充满了恐怖，这时，摄影机的镜头迅速推成那只杯子的特写。在这里，视觉主体的视点并没有移动，然而，由于在恐怖心绪主宰下的“注意集中”，使得视野范围内别的物象都消失了，只剩下那只致命的杯子。于是，它就像活起来了，主动向受害者的视点移动过来。

推镜头当然也可以从某个客观观察者的视点来拍摄。所谓“客观观察者”，当然是与剧中人物的主观视点相对立的，它一般是同观众观察事物的视觉逻辑相一致。这样的推镜头同样具有戏剧价值。

在我国近年生产的故事片中，对这类推镜头运用得相当频繁，而且有些影片运用得很富有表现力。下面摘引的是《被爱情遗忘的角落》里的两个镜头：

其一，在影片的开头，通过荒妹对二槐、荣树的态度初步展现了她"见了男人冷冰冰"的"怪脾气"，解说者的"画外音"提出了问题：这个十九岁的姑娘，哪儿来的这种怪脾气呢？编导者为有效地解开这个谜底，起始就采用了一个推镜头：

> 一座坟墓座落在山坡上，坟头四周长满了荒草和枯树。随着镜头往前推，在石头上放着的花束已被风吹散。坟前有一块石碑，上面凿有"沈存妮之墓"和五个可见的小字——"1974 年"。

导演正是通过这个由全景——特写的推镜头，引导观众的视觉，从那个坟墓的全景逐步集中到死者的姓名、死去的年代等等细部，从而把"画外音"中提出的悬念具体化了。当然，摄影机的镜头在这里代表了客观观察者的视线，它的主要作用在于"叙事"。

其二，荒妹去集市卖鸡蛋，为了逃脱"撵集者"的纠缠，在逃跑时把鸡蛋都摔碎了，回家后又遭到母亲的数落。夜晚，存妮为了抚慰妹妹，答应把毛衣借给妹妹穿三天，又给她唱歌。在拍摄这个场面时，镜头由中景推成存妮的特写：

> 存妮躺在床上唱歌。歌声中，荒妹朦胧地睡去。存妮随着自己唱的这支歌，激起了内心隐秘的感情，她两眼燃烧着炽热的光芒。

在这样的推镜头中，摄影机视点的移动仍然是代表着客观观察者

的视线；它先向我们展现了姐妹二人的关系，然后，随着镜头的推近，将我们的视线逐渐集中于存妮的脸部，在这个画面中注意观察她隐秘的心理内容。因此，它就不仅仅具有叙事的功能，同时也具有揭示内心的功能。

希区柯克曾经讲过自己运用镜头的原则："我坚持一条规律：在每段戏里，人物形象的大小是随着他在戏里的重要性变化的。"① 这条规律应该适用于一切镜头，当然更适用于推镜头。根据这条规律，推镜头的审美价值正在于：把在广泛视野中的某个人物（或某个物象）突出出来，让观众把注意力从整体集中于某个局部，以增强它的戏剧效果。

所谓"拉镜头"，一般是指摄影机向远离被摄物象的方向移动。这类镜头有长有短，它们既可以造成画面内部空间的移动感，同时也具有丰富的表现力，并造成某种戏剧效果。

"拉镜头"可以用来拍摄一个行进中的人物。在这时，摄影机的镜头面对着这个向前行走的人物，随着人物的行动后拉，并与人物保持不变的距离。这样，在整个镜头中，景别和画面构图大体不变，但人物周围的背景（空间）却在不断变化。这样的拉镜头，不仅可以构成镜头内部空间的移动感，而且也可以使行进中的人物的表情变化在较长的镜头中清晰地展现出来，给观众以仔细观察的机会。"拉镜头"既可以像上述那样用以拍摄一个移动的视觉对象，也可用以拍摄静态的对象。后者往往先把镜头集中于某一静态的物体和人物，然后拉开，把周围的环境逐步展现出来，以求得揭示这个物体和人物与周围环境的关系，显示它的意义。在《天云山传奇》中，一对患难夫妻在贫困的生活中相依为命，妻子卧病在床，丈夫用积攒下来的一点钱买了一件新棉衣给她穿上，导演在拍摄这个感人的场面时，先用一个特写画

① 转引自《电影艺术译丛》1980 年第 4 期，第 147 页。

面突出了那件新棉衣，然后镜头拉开，让我们看到如下的画面：冯晴岚穿着那件暗红色的新棉衣，罗群蹲在她身边端详着，冯晴岚也在看着自己的新衣，两个人的心情都很激动。这种由点到面的表现手法，不仅可以诱导观众的视线和感情，而且可以通过画面构图的变化，造成空间的变动感。正确地运用这样的拉镜头，还可以造成不同的戏剧效果：或者表现剧中人物在无边背景中的孤独和渺小，或者表现人物与环境融为一体的和谐气氛，等等。对此，无须一一列举。

拉镜头，不仅可以代表客观观察者的视点变化，也可以代表剧中人物的主观视点。在《牧马人》中，许灵均乘坐长途汽车离开县城，李秀芝背着儿子追赶开走的汽车。在拍摄这个送别的场面时，导演先用一个跟拉镜头展现秀芝母子追赶汽车的画面；接着是许灵均的镜头，他将头探出车窗，怀着离情别绪望着秀芝和清清；然后，由许灵均的视点引出了一个较长的拉镜头：

> 秀芝背着清清奔出车站，跟着汽车在大街上跑着、跑着，慢慢地，她们母子的身影越来越远地隐没在滚滚的黄土之中……

在这里，拉镜头不仅客观地表现了视觉对象的空间变化，而且，也揭示了主人公的内心情绪。

摇镜头、跟镜头和推拉镜头，都是以摄影机的移动为基础，成为电影艺术处理银幕空间的诸种方式。尽管我们分别介绍它们各自的功能，把它们作为各自独立的手段进行分析；然而，电影艺术家有时却可以把它们结合在一起，构成综合性的长镜头。在这种情况下，往往更能充分体现移动摄影的审美特性。例如，在美国影片《巴顿将军》中，导演运用一个拉镜头和升摇镜头表现一场战争后战场的情景，引导我们先看到一具尸体的头部和手

臂，手臂上有两只毒蝎在爬动，随着镜头缓慢的后拉，我们又看到一个孩子在尸体旁剥夺死者的衣服——这具尸体横卧在坦克旁边，有两个人正在从另一具尸体上剥取衣物；之后，随着镜头的升摇，我们逐渐看到无数的坦克、大炮和横陈的尸体，看到有很多人群在尸体旁剥取衣物……导演正是藉助于综合的移动镜头完成了由点到面的空间展示，先用整体环境中的一个局部造成突出的效果——战争的残酷性，然后，再让我们带着这个由局部物象造成的强烈印象去领会那场战争的规模。这样，那个由局部物象造成的印象就渗入环境的整体之中，它被镜头的拉摇逐步扩展了。如果导演不是这样用由点到面的镜头处理方式，而是一开始就把环境的整体展示给我们，那么效果就不会这样强烈。

总之，摄影机的移动既然是使电影成为一种独立艺术样式的前提，那么，在电影中广泛运用移动镜头则是一种必然的趋势。在这里，我们只是从这类镜头在构成电影空间特性的角度分析它的基本性能；而这类镜头的功能并不是单一的，它们在构成电影空间特性的同时，还有多种表现功能和戏剧价值，其艺术表现的潜力是很大的。

2. 变焦距与“景深”

所谓“景深”，当然是指在同一镜头内画面空间的深度感。在这里，“景深”是同“变焦距”镜头联系在一起的。

所谓“变焦距”镜头，乃是电影摄影机的进步和摄影技术发展的产物。在电影摄影过程中，由于透镜组的移动可以使镜头的焦距发生变化。摄影师可以利用焦距的变化，在不移动摄影机的情况下，拍摄出物象由远而近或由近而远的画面。这样的画面，与前面谈到的推拉镜头有某些相似性，但后者却是以移动摄影机为前提的。

约翰·贝尔顿在谈到变焦距镜头的历史意义时指出：

> 从电影空间传统观念（也就是巴赞的概念）来看，变焦镜头的出现及电影界在60和70年代对它的广泛应用，标志着电影美学上的一次意义深远的变革。虽然变焦透镜并没有取代其他透镜，也没有取代摇镜头和推拉镜头，但它们的共存状态表明30、40年代流行的空间概念到60、70年代得到了重新解释……①

电影界对变焦距镜头的看法并不一致。有人认为它给电影艺术带来的变革远不像蒙太奇那么重要，有人甚至根本怀疑它的价值。理论家的估价尽管是重要的，然而，问题的关键还在于：这类镜头究竟具有什么样的审美功能？它反映的究竟是哪些特殊的美学观念？

首先，在某种情况下，变焦距镜头确实造成一种空间纵深的效果。这种效果（或曰“幻觉”）既不藉助于绘画艺术的透视原理，也不藉助于摄影机的移动，而是由于连续改变透镜距离的拍摄方式造成的。这是三种不同的“景深”。在一般摄影所呈现的银幕画面中，虽然可以在二维空间平面构图中造成前景、中景和后景的立体空间的幻觉，然而，要想使平面画面中的景别产生三维的幻觉，就需藉助于由透视法造成的视差。这是绘画本身所具有的功能。在一个推镜头中，它可以先清晰地映出前景的物象，再通过镜头的推移，通过中景而到后景，原来居于后景的物象由于远离摄影机而显得很小，经过镜头视点的推近却逐渐变大了；这样，画面空间的流动就可以增强空间纵深的幻觉。在这里，三维空间的幻觉是在画面流动的连续过程中造成的。然而，在变焦

① 见《仿生眼：变焦镜头美学》一文，引自《世界电影》1981年第5期。

距镜头中，却可以在一个静态的画面中只通过焦距变化，把观众的视线从前景转移到后景，通过观众视觉“注意集中”的转移，产生三维空间的幻觉。比如，在同一画面中，有两个人物，一居前景，一居后景，前者较大，后者较小；焦距的连续变化，可以先使居于前景的人物在画面中清晰地显现出来，使观众的“注意集中”放在前景的人物身上，随着焦距的变化，居于后景的人物（仍然是较小的）则变得清晰突出，观众的“注意集中”就转移至此。这样，就使静态的二维画面产生空间的纵深感。这种变焦距镜头不像推拉镜头那样，在运用时通常总要经过近景——中景——远景的逐步移动的过程，而是可以从近景直接变到远景，因此，有人称之为“空间的省略”。这当然是有道理的。

其次，使用变焦距镜头，也可以让摄影机镜头代替某个剧中人物的视点。在这种情况下，它就不仅具有空间的价值，同时也会具有心理上的表现力。在国产片《桃花扇》中有一个悲剧性的场面：李香君在战乱中逃亡于异乡，身患重病，忽然听到侯朝宗到来的消息，便抱病出迎。在拍摄李香君与侯朝宗相会的场面时，摄影机代表着李香君的视点，通过焦距变化造就出富有表现力的镜头。李香君闻讯后，由卧床上挣扎起来迎接侯朝宗，由于病体难支和过分的激动，又停住了脚步。这时，她看见侯朝宗急切地走进院子，摄影机利用焦距变化使侯朝宗由远景迅速变为近景。接着，侯朝宗快步走近香君，把斗篷披在她的身上，她初则陶醉在幸福的心境之中，很快又发现侯朝宗身穿清服、头束清朝发式，使她在心灵上受到沉重打击。这时，侯朝宗离她很近，摄影机又在固定方位上运用焦距变化，把侯朝宗由近景拉为远景。在这里，由焦距变程造成的视觉对象的由远而近、由近而远，其目的既不是表现视觉主体（李）视点的变化或视觉对象（侯）的方位变化，也不是为再现一般的视幻觉，而是力求体现香君心理情绪大幅度的起伏跌宕：当她初见朝思暮想的恋人时，虽因病

重体弱不能稳步前迎，却又急切地想与他亲近，虽与侯朝宗相隔尚远，但一颗心却已飞到他的身边，而当她发现侯朝宗背叛诺言降清时，即令对方就在身边，她的心却已经与他相隔万里了。

值得注意的是，国内有些导演根据特定内容和剧情展示（主要是人物心理揭示）的需要，近年来已经在广泛地运用变焦距镜头，甚至有意识地用它“代替”一般的推拉镜头（当然这里说“代替”并不意味着变焦镜头是推拉镜头的代用品，而是另一种推拉镜头的意思）。最明显的例证是谢晋导演的《牧马人》。在这部影片中，一般的推拉镜头用得极少，而变焦推拉则几近贯串全片，成为主要的表现手法。例如，拍摄许灵均在马棚里那场戏时，所运用的是这样一组镜头：

157　一股清冷的月光从马棚山墙上斜射进来。马棚里的马在月光照射下显得很清晰。（全景）镜头摇摄，逐渐显示出：在一段马槽里，有些干草，许灵均像一段木头躺在马槽里。（镜头由全景变推为中景）

158　许灵均万念俱灰的脸。（由中景变推为特写）

159　（全景）静静的马棚，场地上一拴牲口的木架上荡着一根打圈的绳子。就像绞索。

160　（中近景）许灵均突然坐了起来。

161　（近景）一匹棕色马回头。

162　（近景）两匹马回头。

163　许灵均失神的脸。（变推，由中近景变为近景）

164　木架上荡着的绳索随风飘荡。（变推，由全景变为特写）

165　许灵均失神的脸。（变推，由近景变为特写）

166　一匹棕色马回头。（变推，由近景变为特写）

167　木架上荡着的绳索。(变推，由近景变为特写)
168　许灵均失神的脸。(变推，由近景变为特写)
169　一匹棕色马抬头。(变推，由近景变为特写)
170　许灵匀失神的脸。(变推，由近景变为特写)
171　木架上荡着的绳索。(特写)
172　许灵均失神的脸。(变推，由特写变为大特写)

在这组镜头中，有两种不同的变推镜头：一部分是客观表现镜头，而大部分则是作为许灵均的主观视点——主观表现镜头。特别是从第163号镜头以后，无论是那个拴在木架上的绳索，还是那匹棕色马的活动，都可以看作是许灵均主观视点的对象；它们逐步推近，是由镜头变焦距构成的。这些变焦推镜头，不仅可以避免摄影机在环境复杂的场面移动的困难，而且，更有助于展现人物心理情绪的发展。

从上述例证可以看出，变焦距镜头也具有客观表现和主观表现两种功能。虽然我们已经指出了使用这种镜头的种种局限性，然而，那些局限性也是相对的。随着摄影机镜头工艺的改革，随着艺术家们使用这类镜头技巧的发展，某些局限性也会逐步减少或缩小。在国外，70年代已经出现了现代化的能延伸焦距的摄影镜头，已经掌握这种镜头性能的摄影艺术家指出："这些镜头可以从无限远扩展到近距离，或在所谓的微距范围内直接对焦。"在使用这种镜头摄影时，"不需要更换镜头，就可以一会儿拍远处的山，接着又拍人像，然后又拍一朵花的特写。正常使用时，它可以产生真实而清晰的效果。这一切都归功于现代光学的设计者和制造者。"① 光学工艺的发展可以引起摄影艺术的革

① 见诺尔曼·罗斯卡尔特《新型的变焦距镜头》一文，引自中国人民大学新闻系编辑出版的《国际新闻界》第2期。

新，当然也可以促进电影摄影艺术的变化。而每一项光学技巧的进步，都必然会引起艺术美学中新问题的出现。在 80 年代的今天，各种各样的变焦镜头，不仅在故事片中被广泛运用，同时，也在体育纪录片、科教片、旅游风光片中大显身手。

如果说，由变焦距镜头造成的景深是静态的，而电影的本质却在于运动，这种静态的空间纵深感似乎是有局限性的；那么，电影艺术家把变焦距镜头和前面提到的跟、摇和推拉镜头结合运用，就不仅可以克服这种局限性，还能够增强和扩展艺术的表现力。约翰·贝尔顿曾经列举希区柯克的影片说明这种综合利用的长处："阿尔弗雷德·希区柯克在《眩晕》（1958）的钟楼楼梯这段戏里，出色地同时并用推拉与变焦，……在这里一个变近镜头既抵销了拉拍的运动，同时也抵销了拉拍运动造成的三维空间。从剧中人头部以上的视点看到的楼梯画面大小保持不变，但镜头内部的空间则令人眩晕地扩大与缩小。在《玛妮》（1964）一片接近结尾时，玛妮试图拿走路特兰保险柜中的钱，但犹豫不定，结果没有拿，这个场面同样也表现了物质的吸引力和心理上的抗拒力。推拉的物质内容与变焦的心理内容使玛妮那种既爱钱、又恨钱、又需要钱的激烈矛盾心理变得灼然可见。在这两个例子中，希区柯克对推拉与变焦的综合使用，突出了它们在表现空间和运动方面的对立的性质。"① 贝尔顿所说的"抵销"与"对立"，我们也可以理解为"补充"与"辩证统一"。如果说，拉拍镜头可以造成"三维空间"的话，那也只不过是空间立体性的幻觉。变焦距镜头在静态的画面中也可以造成这种幻觉。两者的区别仅在于动态中的幻觉与静态中的幻觉。因此，这里谈不到"取消"。所谓"推拉的物质内容"与"变焦的心理内容"，两者的这种区别也是相对的。问题不在于两种镜头本质上的区

① 引自《世界电影》1981 年第 5 期，第 31 页。

别，而是在于电影家如何运用它们。为了说明各种镜头在综合利用时相互“补充”和“辩证统一”的美学价值，我们不妨再分析一下《眩晕》中的另一组镜头。在影片中，男主人公作为私人雇用的侦探跟踪雇主的夫人，他跟随她来到一座画廊，仔细观察她的反常的活动。这位夫人在一幅油画前的长椅上坐下来，他看见她在注视那幅画——一个半身的贵妇人的画像，便躲在一旁监视着她。这时，摄影机镜头从她手中的一束花（特写）向上摇拍，现出那张油画的全貌，接着，又用变焦距镜头推成画幅中人物手中的一束花（特写），显现出它与她手中那束花一模一样。在这个由变焦距和摇拍综合构成的长镜头中，摄影机代表了男主人公的视点（因剧情规定他不能接近跟踪对象，因此就运用了定点摄影），既表现了“物质的内容”，同时也表现了“心理的内容”，使这组镜头既具有叙事的作用，又具有揭示心理的功能。

3. 空间蒙太奇

关于“蒙太奇”，有各种各样的分类法。不过，我们不准备在这方面作详细介绍，而是想把讨论的范围集中于它在银幕时空构成中的审美价值上。这当然是“蒙太奇”主要的功能。这里先谈蒙太奇美学价值的一个方面：“空间蒙太奇”。

苏联电影导演库里肖夫在1920年曾经进行过一次蒙太奇的实验。他把如下五个动作片断组成一个动作持续发展的蒙太奇场面：（一）一个青年男子从左向右走来；（二）一个青年女子从右向左走来；（三）他们遇见了，握手，青年男子用手指点着；（四）一幢有一段宽阔台阶的白色大建筑物；（五）两个人走向台阶。据说，这五个动作片断是分别在不同地点拍摄的：第一个片断是在国营百货大楼附近拍的，第二个片断则是拍摄于果戈理

纪念碑附近，第三个片断选拍于大戏院附近；第四个片断是从美国影片中剪下来的白宫的影象，第五个片断则拍摄于圣·赛沃教堂前面。库里肖夫把这拍摄于不同地点的镜头连接在一起，就构成了一个统一的蒙太奇段落。它给人的总体感受是：这是一个在同一地点拍摄下来的持续动作。库里肖夫本人称这种空间蒙太奇为“创造出来的地理环境”。[①] 马尔丹在引述库里肖夫的这一实验时，却提出了另一个概念：“构成空间”。[②] 无论是把这种电影空间说成是“创造出来的”，还是称之为“构成的”，它的含义都是：在银幕上造成的空间的统一性实际上并不存在，它乃是通过镜头组接造成的幻觉。我们所说的“空间蒙太奇”，正是指通过两个或几个镜头的连接造成的“构成空间”。

当然，所谓“空间蒙太奇”，乃是指电影艺术所独有的空间特性。可是，与移动摄影构成的流动空间相比，这种“创造出来的”空间，似乎与戏剧（话剧）的空间构成具有更多的共同性。以库里肖夫的实验为例，由五个动作片断构成的统一空间的幻觉，是由五个不同的实际空间连接在一起形成的。而由一个实际空间到另一个实际空间的转换，则是以中断动作的方式实现的。假如不中断那个男青年的动作，就不可能转换为那个女青年活动的实际空间。因此，从其实质来看，实现动作的空间的转换，只能中断动作的持续发展。这种处理空间的方式很像话剧。当然，与话剧相比，这种“空间蒙太奇”也具有很多殊异性。其一，在话剧中，如果为了转换空间而中断动作，那么，动作的持续发展就根本不存在了。可是，在电影的蒙太奇中，一个动作

① 转引自普多夫金〔苏〕：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社 1979 年版，第 57 页。

② 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1982 年版，第 170 页。

虽然被中断了，然而，就蒙太奇段落的总体来说，却可以把几个被中断的动作组成持续发展的幻觉。其二，在话剧舞台上，无论是用闭幕还是用暗转去转换空间，两个空间都是具体的、有定性的，人们决不会把两个不同的场景误认为同一个空间；然而，在电影的蒙太奇段落中，实际空间的转换却可以否定掉每一个动作的实际空间的定性，人们只有在组成蒙太奇的镜头连接中间，从总体上去获得空间定性的观念。例如，在库里肖夫为实验而拍摄的一组镜头中，我们得到的空间定性观念，既不是国营百货大楼附近，也不是果戈理纪念碑旁，更不是白宫近处的广场，而是两个人一起走向的那座建筑物的前面。要让观众接受由蒙太奇构成的这种空间观念，就不能把第一、二、三、四几个片断的空间标志具体显现出来。试想，如果在拍摄第一个片断时，把标志着实际空间的国营百货大楼作为清晰的动作背景展现出来，让男青年在这个背景前急步走着；而在拍摄女青年行走的动作时，又显现出实际空间的标志——那座果戈理的纪念碑；在拍摄第三个镜头时，又把两个人相会、握手的动作的实际背景展现出来……那么，由蒙太奇构成的总体空间观念就会完全不同了。如果我们熟悉这三个地点的实际方位，就会得到这样的观念：男青年由国营百货大楼走向大剧院，女青年则穿过果戈理纪念碑走向同一目标，两个人终于在这里会面了。可是，在会面之后，他指着一座白色大建筑物，但它却是美国的白宫，人们就很难理解了。

所谓“蒙太奇”，就其一般的含义来说，乃是镜头的组合、连接。电影导演和剪辑师把两个或多个短镜头按照艺术和思想的目的组接在一起，藉助于画面与画面、画面与音响、音响与音响之间的相辅相成，以创造出具有特殊含义的银幕形象。爱森斯坦认为：“两个蒙太奇镜头的对列不是二数之和”，因为“对列的结果在质上永远有别于各个单独的组成因素”，它们对列所产生

的乃是“一种新的表象，新的概念，新的形象”。[①] 普多夫金则认为：“借助于电影技巧而发展到极完善形式的分割和组合方法，我们称之为电影蒙太奇”，他补充说：艺术家进行这种分割和组合时，目的是“便于阐明并直接表现出现实生活中的活生生的联系”。[②] 根据普多夫金的观点，蒙太奇并不是电影家们随心所欲的产物。电影家对生活材料进行分割和组合，其前提是充分认识到这些生活材料的内部联系，其归宿也正在于深刻揭示出这种联系。我觉得，爱森斯坦所强调的那种“新的表象，新的概念，新的形象”，正是存在于这种“联系”之中。我们所说的“空间蒙太奇”，也正是建立在由分割和组合所体现的内部联系的基础之上的。

构成“空间蒙太奇”的镜头之间的内部联系，有多种多样的方式，从而形成银幕空间的多种表现形态。

第一，空间的“省略”。

如前所述，由摄影机移动而构成的摇镜头和跟镜头中，空间的流动是连贯的。在这样的长镜头中，如果动作是在从鼓楼前到地安门之间持续发展，那么，摄影机无论是在某一固定视点摇拍，还是跟随着人物连续拍摄，都要把从鼓楼前到地安门这一段空间连贯地表现出来。从空间的角度来说，这里并没有“省略”。然而，艺术家可以用另一种方式来处理，把人物的持续动作分割成几个短镜头：（一）这个人在鼓楼的围墙外面穿过马路走过岗亭；（二）他在百货商场前犹疑片刻，想走进去，但看了看表，转身继续沿着人行道向前走去；（三）他在后门桥向什刹海边的农贸市场看了看，那里喧哗拥挤，他又转头举步；（四）他到了地安门十字路口的岗亭。把这样四个短镜头组合在一起，

① 引自《蒙太奇在 1938》，见《电影艺术译丛》1962 年第 1 辑，第 3 页。

② 引自《论蒙太奇》，见《电影艺术译丛》1962 年第 1 辑，第 58—59 页。

同样可以表现出动作在持续发展中空间的变换，熟悉这条街道情况的观众，甚至可以想象出空间的连贯性。然而，就在镜头的分割和组合中，空间的大部分却被省略了。我举的这个例证似乎是过于简单了。然而，它也可以说明：电影艺术家可以藉助于分割和组合的原理，把在相隔千里之遥的空间中进行的动作过程展现出来，而且又不致造成冗长、拖沓的弊病。

一般地说，“空间的省略”大都是为了叙事的简练和明晰，它可以用电影手段充分体现叙事的一条原则：“有话则长，无话则短。”自然，这种空间省略法，就其具象性来说，乃是话剧所难以实现的。

第二，空间的并列与交错。

在分析库里肖夫那个实验性的蒙太奇段落时，我们曾经作过一个假设：在拍摄第一、二两个镜头时，明确展现出男青年和女青年动作实际空间的标志，即他在国营百货商场前赶路，她却在果戈理纪念碑前行走。把这两个镜头组接在一起，就会造成两个人物的动作在不同的空间中并列发展的含义。普多夫金把这种镜头组接列为五种蒙太奇之一，并称之为“动作的同时发展”①。爱因汉姆却把它看成是剪接原则的一种，是“空间关系”的显现方式之一，即“在不同地点发生的若干场面依次或间替出现”②。我们也可以称这种蒙太奇段落构成的空间为“空间的并列与交错”。

这种处理银幕空间的特殊方式，可以作为电影叙事的一种方法，即叙述两个并行发展的动作。在电影中，这种特殊的叙事方

① 普多夫金〔苏〕：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社1979年版，第48页。

② 参见爱因汉姆〔德〕：《电影作为艺术》，杨跃等译，中国电影出版社1981年版，第79页。

式，不仅具有一般的再现价值，而且很容易增强戏剧的效果——产生强烈的悬念。这种戏剧效果当然由两个动作之间的关系造成；虽然两个动作同时发生在不同的空间之中，但是它们之间却有着紧密的内在联系，其中的一个对另一个的发展及其结局具有决定性的意义。这种蒙太奇早在1916年就已经被格里菲斯发展到“炉火纯青的地步”了（萨杜尔语）。在他所拍摄的《党同伐异》一片中描写现代生活的部分（《母与法》）里，男主角是一个年轻的工人，由于参加罢工被资本家开除了，他到纽约后和一群小偷混在一起，后来和心爱的姑娘结了婚。他想改邪归正，却仍然不能和那些小偷割断联系。他原来有个情妇，她杀死了一名盗首。由于他曾与这个盗首发生过纠葛，便被诬为杀人犯，被法官判处绞刑。在行刑前一小时，真正的杀人犯吐露了真情。他的妻子带着证据去找州长，但这位执掌生杀大权的要人却乘火车出巡去了。于是，她便乘坐一辆竞赛用的摩托车追赶火车，以营救在狱中的丈夫。在表现营救的场面中，格利菲斯把在不同空间展开的动作分割成一个个短镜头，又把它们重新组接在一起，造成了如下的空间蒙太奇：青年工人被关在监狱里等待死刑的执行；监狱的天井里已经竖起绞架；摩托车正在追赶火车；教士在牢房里为青年工人举行涂油礼；摩托车已经快赶上火车了；行刑的准备工作已经完毕……。普多夫金在分析这种蒙太奇的效果时说：

> ……这种手法的目的就是使观众不断地问一个问题，从而造成极度紧张的情绪，譬如在《党同伐异》中观众不断地问着一个问题是：“他们赶得到吗？他们来得及吗？”
>
> 这是一种纯粹利用观众情绪的手法，在今天的影片里这种方法是用得太多了，几乎使人感到讨厌。但是不能否认，在所有已经发现的构成结尾的方法中，这还是

最有力的一种。[1]

这类蒙太奇在一些惊险片中运用得最多。确实，观众对这类老一套的蒙太奇镜头已经感到厌倦了。然而，令人生厌的原因，与其说是这种蒙太奇本身，倒不如说是用它所表现的情节内容的陈旧和平庸。

用蒙太奇处理空间的并列与交错，不仅可以产生紧张情绪的效果，也可以具有心理的揭示作用。在某些非惊险性的、着力于揭示人物内在情感的影片中，这类蒙太奇手法同样具有很大的表现潜力。在日本影片《生死恋》中，大宫和夏子分处东京和八户港，相互思念。导演用一组并列交错的镜头，通过画外音把它们组接在一起，构成了空间蒙太奇，有效地揭示了一对恋人的情感——

118　**青森县的八户港**

字幕：青森县·八户市

调查船已经出港。大宫穿着简易潜水服坐在甲板上，沿岸优美的风光展现在眼前。

夏子的画外音："亲爱的大宫雄二：这是我从东京给你写的第一封信。本来想给你打电话，因为有约在先，我就只好忍耐了。真像你所说的那样，如果能在电话上说，那我就天天给你打电话了。"

119　**制药公司·实验室**

正在操作分析仪器的夏子。

夏子的画外音（紧接上一场戏）："就像老年人许愿时断茶一样，为了我们俩未来的幸福，现在我要忍耐

① 《论电影的编剧、导演和演员》，第49页。

着听不到你的声音的痛苦。”

120　**大海**

大宫背着氧气筒和另外几个人依次从调查船上跳进海里。

大宫的画外音：“谢谢你的来信。工作刚刚开始，忙得不可开交。现在我们在准备沉下水泥岩礁的地方做海底调查。一到晚上就老是想念你。”

121　**制药公司·研究所·食堂**

夏子和大家一起吃午饭。

夏子的画外音：“到了晚上才想念？可我却从早到晚都想念你。你这个鱼迷！今后，因为那千千万万的鱼，我该吃多少醋啊！”

有时，画面的交错完全用两个人的画外音取代了：

130　**东京的夜景**

大宫的画外音：“还有一个月零十天。”

夏子的画外音：“还有一个月零八天。”

大宫的画外音：“还有一个月零六天啦。”

夏子的画外音：“还有一个月零三天，虽然这么说，可是时间为什么还这么长啊！”

在这里，就像一对异地相思的恋人的心声在东京夜空交流着，画外音是一种信息，它暗示了两个人分处的空间。空间并列交错的蒙太奇在这里主要是揭示一对青年人的深挚的感情。同时，这些镜头的累积也逐渐在观众心里造成一种潜在的戏剧效果。由于在婚期临近的时刻一再展现他们相互思念中急切难耐的心理，就造成了一种预感：会有什么意外的事变发生吗？很快，这种预感变

成了事实——等待他们的是一场悲剧。

在另外一些影片中，空间的并列与交错，也可以作为戏剧冲突发展的一种电影方式。在传统的舞台剧中，一般都是构成冲突的各种力量（人物）集中于同一个舞台空间之内；空间的集中往往是展开戏剧冲突的一种重要手段。可是，在电影中，却可以让冲突各方在不同的空间里展开动作，通过蒙太奇手法把在不同空间并行发展的对立动作连接起来，让观众在镜头的连接之中感受到冲突的内容和严重性。英国影片《39级台阶》（迈克尔·罗伯逊根据原著改编，唐·夏普导演，1978年出品）以惊险片的样式反映了第一次世界大战前夕的一场政治斗争。退休的斯卡德上校得到一个机密情报，有人要在15日希腊首相卡罗莱兹在英国发表演说的时候，将他暗杀，以阻止巴尔干国家联合起来对抗普鲁士发动的战争。他把这个情报报告哈克尼斯勋爵，要他采取行动制止这个谋杀阴谋。但哈克尼斯却被勾结普鲁士的内奸阿普尔顿杀死了。斯卡德为逃避阴谋家的追捕，逃到汉内的住处。主人公汉内就在这种偶然性的机遇中卷到政治斗争中去了。他带着斯卡德遗留的笔记本四处逃亡，后在别人帮助下回到伦敦……。在影片的后半部，阿普尔顿一面窃取了英国的重要军事情报，一面按计划布置谋杀卡罗莱兹的行动。汉内在十分紧急的情况下，同警长等人为制止这个阴谋而斗争。卡罗莱兹当众发表演说的预定时间是十一时四十五分。编导者一面用镜头表现钟楼大钟的指针以示时间的紧迫，一面用并列交错的蒙太奇镜头，将各种势力在不同空间的对立动作组合在一起：

113　阿普尔顿的书房。镜头的动作内容是：阿普尔顿授意秘书给德国复电，表示按计划进行。

114　特别列车上。警长洛马斯和汉内商谈制止阴谋的

行动安排。

115　沃尔特爵士餐厅。汉内和沃尔特、洛马斯等继续商谈行动安排。

116　大钟，9点15分。

117　沃尔特的住宅。阴谋集团的成员麻醉了沃尔特，并被人发现。

118　街道。汉内向洛马斯交待斯卡德的遗言：阿普尔顿的身分可疑。

119　阿普尔顿卧室。汉内和洛马斯在搜查时发现敌人想化装成沃尔特并模仿其签名的迹象。

120　大钟远景，10点45分。汉内、洛马斯向皇家总参谋部的核心成员揭露阿普尔顿冒充沃尔特的阴谋，并发现敌人拿到了英国舰队作战布署文件的迹象。

121　船舱里。沃尔特等被绑架到这里。冒充沃尔特的阿普尔顿对照沃尔特的脸化装。

122－124　汉内和洛马斯先后在蒂尔森和沃尔特办公室里侦察阿普尔顿的行踪；同时，大钟的指针已指向十一点一刻。

125　下议院的会议室。塞德威克告诉卡罗莱兹：十五分钟内将护送他去议院。

126　钟楼的大楼内。敌人已将引爆的电线接在雷管上。

……

这是用空间蒙太奇构成的展示冲突发展的一段戏。无疑，这是电影艺术展示冲突的一种特殊方式，这种方式在舞台剧中是很难体现的。

第三，空间的心理组合。

上述那种“空间的并列与交错”，乃是客观叙事的方法。它是把在不同空间并列发展的动作（对立的、或非对立的）过程进行分割、组合，构成一个蒙太奇段落。尽管这种叙事蒙太奇也具有揭示内心活动的功能，但它首先还是一种客观的表现方式。两个并列的空间都是作为人物动作的实际存在形态展现出来的，把它们连接为有机统一体的主要是并列动作之间的相互联系：或互为因果，或相互制约。

然而，两个空间的连接组合有时并非是客观的表现方式，一个动作空间的出现乃是另一个空间中人物主观意识的对应物。把两个空间连接在一起的只是某个人物的心理内容。这种空间蒙太奇的功能主要并不在于叙事，而在于揭示人物的主观意识。马尔丹把这种蒙太奇创造的空间称之为：“纯属观念与内心的空间”。他在举例说明这种空间的特性时指出：

> 例如，在《灯塔看守人》中，一个发高烧者呼唤着他未婚妻的名字，远在他方的未婚妻突然惊醒，就像听到了他的叫声一样……在《地狱船》中，一个由于寂寞孤独而惶惶不安的青年叫着他爱人的名字，姑娘虽然也是远在他方，却转向摄影机并微笑……
>
> 另一手法便是通过视线（内在）与内心活动进行蒙太奇联接。如《党同伐异》中，一个妇女双手捧头，然后惊愕地转向摄影机，下一个镜头便是她被关在狱中的丈夫。在《爱情日志》中，女主人公凝视银幕右下角——接着便是微俯镜头，表现她情夫的背影，等待着亲夫去杀他：从某种程度看，微俯的拍摄角度正是妇女

视线的延伸。[1]

前面已经简单介绍过《党同伐异》的情节内容。至于《爱情日志》，乃是希区柯克早期的作品，它的情节是老一套的情场谋杀，根本不值一提。不过，这里既然是讨论空间的连接方式，我们也可以不去深究它们的情节内容。因为，同样的蒙太奇方式，既可以用以表现平庸的内容，也可以为精深的内容服务。马尔丹列举了两种手法，它们有共同点，也有差异性。前者，由第一空间中人物的心理引出第二个空间，在第二个空间中人物的动作不仅与前者遥相呼应，而且，那两个未婚妻就像是直接感受到未婚夫的心理内容，因而与之直接交流。她们真像是具有“特异功能”，用生理学的概念来说，也可以看作是属于“第三信号系统”的反应了。我们也可以用这样一句话去解释它：“心有灵犀一点通”。其实，认真地说，分居两地的人物却能直接交流，只是一种假定性的手法。电影艺术藉助于蒙太奇手法完成这样的交流，同时又不使人感到是异想天开，原因正在于：它虽然不一定符合实际生活的逻辑，但却符合观众的心理逻辑和视觉逻辑。我们在一个镜头中看到某个人物在冥思苦想，就希望能够了解到他（或她）在思想什么；如果艺术家用直观的画面将这种心理内容展现出来，我们不仅会得到心理上的满足，也会得到视觉的满足。

马尔丹把后一种手法说成是人物“视线的延伸”，似乎也并不符合实际生活中的自然逻辑。因为，一个人的视线总是要受到物理环境的限制，从这个角度来说，那两个妇人都不可能看到丈

① 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1982 年版，第 171—172 页。

夫或情人的实际活动情况。我觉得，把这样的蒙太奇手法说成是“视线的延伸”，倒不如说是人物心理内容的具体外现；假如一定要说是“视线的延伸”，也只能说是一种心理的“视线”。比如，《党同伐异》中那个青年工人的妻子，已经知道她的丈夫被捕入狱了，她在思念他，为他焦虑着，在这种心境下，她很可能下意识地抬起头来，把视线投向监狱的方向，而且会在内心浮现出他在监狱中等待处决的情景。导演藉助于“视线的延伸”引出她所忧虑的对象，并把它在此时此刻所处的空间环境及其动作一起展现出来，从而把忧虑者及其忧虑的对象连接在一起。前一章，我们在说明“幻想”的各种成分时曾经指出：电影艺术有充分的可能把人物的主观幻象、梦境、回忆等心理内容化为直观的视觉画面。这里讨论的由心理视线“延伸”构成的空间蒙太奇，也可以看作是主观幻象的直观再现，但两者却有着明显的区别：主观幻象化出的画面，完全是主观幻想的产物，画面中的人物动作和动作的空间很可能都不是客观的实在，甚至会是扭曲的、变形的；由视线的“延伸”引出的画面，无论是人物的动作还是动作的空间，却都是现实的。从空间的角度来说，这乃是由一个人物的主观心理引申出的另一个客观空间。很明显，这样连接两个空间的手法，是假定性的。

第四，完整空间的分割与组合。

电影摄影机的自由移动，使银幕有可能突破舞台固定空间的限制，形成自己的空间概念。一部故事片比一出舞台剧可能容纳的场景要多得多，它的空间变换也要自由得多。这是人所尽知的事实。然而，场景的数量并不是衡量一部影片电影化程度的标志。美国影片《十二怒汉》虽然只是一个极端的例证，却也能说明这个问题。即使在一般的故事片中，也都很难避免处理比较集中的场景——固定空间。不过，电影中处理这类场景（空

间），也有自己的特殊方式，从而可以实现电影化的要求。最有代表性的方式是：把完整、集中的场景进行分割与组合，从而使固定空间非固定化；也就是说，使集中完整的场景获得多变性和动态感。

对固定空间的分割与组合，也有多种多样的方法。

导演可以把在固定空间展开的场面分割成众多不同的镜头，然后再把它们组合起来，从而构成另一种空间蒙太奇。

这样的例证不胜枚举。爱森斯坦在《战舰波将金号》中提供了这种蒙太奇的典型例证。在拍摄著名的“敖德萨阶梯”的场面时，他把发生在这个场景中众多人物的动作进行分割，让摄影机不断变换位置、角度，把全景、远景、中景和特写镜头交错组合起来，使这个场面完全打破了固定空间的限制，成为电影化的杰作。日本导演黑泽明的影片《罗生门》中也有类似的场面，例如，强盗多襄丸、武士武弘及其妻子在树林里那个场面，也可以说是由三个人物在固定空间中的动作构成的。这部影片所表现的怀疑主义的思想内容曾受到不少理论家的批评，但人们却不能不赞扬它在表现手法上所作的探索。在这部影片中，黑泽明用几个当事人回忆的方式，一再“重复”（当然不只是重复）在这个固定空间里发生的事件，藉助于分割与组合的方式，打破了固定空间的限制，实现了电影化的要求。人们对这两部影片已经介绍得很多了，这里不必重复。

无论是《战舰波将金号》还是《罗生门》，我们列举的场面都是外景。这里我想再举一个内景的例证。在《牧马人》中，主人公许灵均的“政治问题”被平反了，他被任命为牧区小学的教员，孩子们在他的家里复习功课，牧民们到这里来为他祝贺。这众多人物都在主人公的那间小土屋里活动。如果我们把它看作是舞台的固定空间，可以这样设计场景：舞台右侧是许灵均

的卧室，其中有土炕、方桌、木椅等简单的布置，左侧是一间小厨房，卧室占舞台的大部，后面有门通院子，卧室与厨房有门相通。开幕后，董大爷、董大娘、郭喃子、牛凤英、海生、许灵均、清清和几个孩子都在场上，李秀芝中途进场，所有人物都在这个内景范围内活动，直到闭幕。在影片中，这场戏完全是在这个集中、固定的空间里活动，其中既没有插入镜头，也没有把镜头拉出去。导演从一个水壶（在炉灶上）的特写开始，用变位摇移镜头逐步展现出室内的全景，向我们展现出众人活动的全貌；在此以后，他不断变换镜头的方位、角度，把这个固定空间分割成十九个长短不等的镜头，这里有定位摄影的全景、中景、近景，也有推、拉、摇移等等镜头。导演把近二十个不同的镜头进行组合连接，从而构成了一个很长的段落。在看这段戏时，我们并不像坐在剧场的观众席上从远处定点观看，而像是被导演带领着，时而走进这个场景之中，站在不同的角度和位置观看不同人物的活动，时而又走出人群站在一定距离之外观看全景。这样，我们就藉助于摄影机的功能，“从一个静止的观众变成一个活动的观察者”（普多夫金语）。

当然，把一个集中的场景空间分割成景别、角度不同的众多镜头，也并不是电影艺术把舞台固定空间电影化的唯一方式。问题的实质并不在于镜头的多少，而是在于充分发挥摄影机本身的功能。空间蒙太奇指的是对某一空间中发生的动作进行分割与组合，它可以是藉摄影机的移动（包括镜头的摇转）而拍成的长镜头；也可以是在单镜头内部对固定空间进行分解与组合的镜头。两者都可以完成电影化的任务——使固定空间非固定化，造成空间变动的幻觉。

这里，我们不妨再谈谈后者。

在这方面，劳伦斯·奥立弗根据莎士比亚名剧《哈姆雷特》

改编拍摄的影片《王子复仇记》，对原剧中某些舞台场面电影化的过程，是很能说明问题的。例如，原剧的第三幕第二场，地点是城堡中的厅堂，情节内容是主人公为了证明鬼魂揭露的谋杀事件的真相，让伶人们演出哑剧《捕鼠机》，并让好友霍拉旭帮助自己察看克劳迪斯的反应，结果，鬼魂揭露的内容得到了证实。这场戏的出场人物众多，但却缺少大的外部动作。如果按照舞台演出的原样拍摄这场戏，把摄影机放在固定的地点上，拍摄下众多人物在固定空间中的活动过程，肯定会十分沉闷。导演为了使这场戏获得完整的再现，又不致过于沉闷，便运用各种手法竭力将它电影化。不过，奥立弗并没有将这个场面分割成众多镜头，而是把场面的主要内容集中于一个长镜头之中，在单镜头内部对场景进行分割、组合[①]。这是一个由摇镜头、移动镜头、定位镜头组成的长镜头，导演在这个长镜头中，把舞台剧中的固定空间分解成几组，再予以重新组合，从而使固定空间造成不断流动变化的错觉。而且，他在对固定空间进行分割组合时，着力于展现几个主要人物的动作，有效地突出了场面的主题。

三、银幕时间的特性

在银幕上，我们经常可以看到诸如此类的奇迹：一朵玫瑰的花蕾出现在银幕上，顷刻之间它就像度过了十几天的时光，竟然在我们眼前迅速开放：一个几岁的幼女在向我们微笑，转眼之间竟变成了亭亭玉立的姑娘；钟表的时针在几秒钟之间竟然转了多

---

① 阿里洪在《电影语言的语法》（中国电影出版社 1982 年版）中详尽地记录了这个镜头的过程，可参见该书 488—491 页，这里不予重述。

半圈；写字台上的日历瞬息之间翻过了大半；我们一会儿感到历史车轮在倒转，一会儿又感到时间已经停滞不动……如果说，电影艺术藉助摄影机的功能，在处理空间上可以获得极大的自由；那么，它在处理时间方面的自由程度，更足以使舞台艺术家们望洋兴叹了。

电影的基本构成元素是画面，而任何一个单个画面都只具有空间性而没有时间性。然而，电影的本质却是运动，而任何运动都意味着时间的流逝。从这个意义上来说，电影是地地道道的时间艺术。不过，电影艺术的时间观念，既不同于音乐，也不同于文学；与话剧和中国戏曲艺术相比，它不仅兼有两者之长，又克服了两者之短，而且，它比这两种不同的舞台剧有着无可比拟的优越性。

巴拉兹在《电影美学》中以一部再现赛跑过程的短片为例，说明电影有三种时间：其一，影片表现的动作和故事的实际进展时间；其二，影片放映的时间——艺术家对影片素材的实际进展时间处理的结果；其三，观众观看影片时主观感受中的时间流逝。马尔丹对此解释说："观众本能地产生的印象的延续时间，这种印象是武断的、主观的，这里也包括观众印象所产生的消极结果和厌烦感，也就是说，由于一种长得难以忍受的长度而产生的冗长感"。[①] 仅仅把这三种时间的涵义并列在一起，我们仍然无法明确理解"电影时间"的内涵。很明显，如果我们把第一种涵义本身也看成是"电影时间"，那是不确切的。因为任何一种艺术作品选取的素材，都可能包含着动作和故事的实际进展时间；而每一种艺术形式都需要运用自己特有的材料和手段对这种

① 参见巴拉兹：《电影美学》，第 132、133 页；马尔丹：《电影语言》，第 187—188 页。

实际时间进行艺术处理，从而形成不同的时间观念。所谓“电影时间”，主要指的正是通过电影手段对实际时间进行处理而形成的特殊的时间观念。问题在于，就在一部影片的“放映时间”里，也就包括动作和故事的实际进展时间在内了；或者说，前者只有包含了后者，它才有艺术的价值。因此，我们研究任何一部影片的放映时间，就不可能离开素材进展的实际时间，两者是不可分割的。它们之间是反映与被反映的关系。确切地说，我们只有把银幕同它反映的对象联系在一起，才能准确理解“电影时间”的涵义。至于观众主观感受的时间，马尔丹似乎着重指出了所谓“消极结果和厌烦感”，这是电影艺术家应该竭力回避的。同时，如果电影艺术家正确处理时间，也可能在观众中产生积极效果和艺术所要求的幻觉。艺术家所创造的“电影时间”，当然应该以造成这种效果为归宿。

在本节，拟在这三种时间涵义的相互联系中，具体讨论银幕时间的特性，以及形成这种特性的各种各样的途径和方式。

1. 镜头内部的时间流逝

这里所说的“镜头”，既有景别（远景、全景、中景、近景、特写等）、拍摄角度（俯、仰、斜等）之分，又有长短之别。它既然是一部影片结构的最基本的单位，当然也就是构成银幕时间的基本元素。我们的考察最好由这里开始。

在银幕上，一个短镜头可能是转瞬即逝，一个长镜头（无论是摇镜头，移镜头，还是推拉镜头），则可能延续几分钟、十几分钟甚至更长的时间。从理论上说，在每一个不同的镜头内部，动作的实际进展时间和镜头的延续时间应该是一致的。如果真的是这样，我们对这个问题就无须多费笔墨了。然而，实际情

况却要复杂得多。说得明确些，两者有时是一致的，有时却并不一致。如果从观众对时间流逝的主观感受来说，它也可能同前两者是完全统一的，有时也可能并不统一。

对这种种复杂的实际情况，我们最好还是进行具体分析。

第一，三者的统一。

这里所说的“三者”，指的是镜头本身的延续时间，镜头内部动作的实际进展时间以及观众对时间流逝的主观感受。在一个镜头内部实现三者的统一，可以说是“电影时间”的重要特性之一。

前面曾经引述过电影《王子复仇记》中的一个长镜头，在真正电影化的故事片中，这似乎是长度最大的单镜头。在那个长镜头中，包含着摇摄、移摄和定点拍摄等等复杂的手法，导演正是藉助于这些复杂的手法，使舞台剧场面原有的固定空间造成了流动变化的幻觉；也就是说，它在空间的处理上，与舞台剧有了质的区别。那么，在时间的处理上是否也存在着这样的区别呢？回答只能是否定的。无论是摄影机在移动拍摄的时候，还是在定位摇摄的时候，都只是把动作的实际进展过程，连同它展开的空间与时间如实反映在胶片上，而观众对动作进展时间的主观感受同镜头的实际放映时间基本上也是一致的。当移动的摄影机停在霍拉旭背后，背景中伶人的表演动作仍在进行，时间的观念并没有发生变化。

如果我们把一个单镜头与舞台剧中的一个场面相对比，就会发现，它们在时间的同一性上并没有质的区别。正因为如此，电影时间的特性更接近于话剧，而与戏曲艺术的虚拟时间相比，则有很大的区别。

然而，必须说明的是：在这里，我们还只是在最一般的意义上讨论镜头内部的时间流逝；在某种情况下，镜头的实际运用完

全可以否定这个一般性的结论，而呈现出更为复杂的情况。

第二，镜头内部时间的延长。

在足球比赛中，一个精彩的射门动作，由起脚射门到球飞进网窝可能只经过几秒钟的时间，由于在这一瞬间进攻与防守双方的混战，我们可能看不清动作的过程。如果摄影师以每秒钟 48 格到 240 格的频率拍摄这个镜头，再用正常频率放映出来，就可以把动作的实际进展时间延长几倍。这种所谓“慢动作镜头”，乃是在镜头内部延长实际动作时间的一种常用手法。在拍摄跳水、体操、赛马、跳高以及球类比赛的动作时，通过这种镜头不仅可以使观众有机会观赏运动员动作的翔实过程，而且常常可以使动作显得更为优美动人，给观众以美的享受。

在故事片中运用慢动作镜头，决非仅仅是为了满足观众仔细观察动作过程的视觉要求，它还具有更重要的审美价值。普多夫金认为：“在银幕上运用慢动作可以使观众看到很奇怪的景象，看到在现实中存在但平常却感觉不到、看不见的形象，这样，给予观众的印象就非常强烈……”他称这类镜头为“时间的特写”①。他所指出的这种审美价值当然是重要的。除此以外，“时间的特写”还有另一个更重要的审美价值：改变动作的速度还可以把动作的精神内涵充分显现出来，甚至可以赋予动作以新的韵律、新的美学内容。在这方面，它具有巨大的潜能。

在现代和当代影片中，这类镜头更是常见的表现方式了。内容不同的动作，通过“时间的特写”可以创造出不同的意境。在南斯拉夫影片《瓦尔特保卫萨拉热窝》中，用慢动作镜头表现火车爆炸的情景，为主人公的胜利增强了蔚为壮观的效果；在

---

① 普多夫金〔苏〕：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社 1979 年版，第 126、127 页。

影片《卡桑德拉大桥》中，几节火车车厢冲下断桥的慢动作镜头，有效地增强了这一事件本身的严重性；在苏联影片《雅各夫·斯维尔德洛夫》中，斯维尔德洛夫的老战友、工人革命家苏霍夫的儿子连卡，听医生说斯维尔德洛夫只能活几个钟点后，震惊中失手掉落那漂亮的有花纹的上面题着“永志纪念”几个字的碗，影片中用慢动作镜头拍摄，花碗掉落得非常慢；落地后，碎片飞溅得也很慢。这就给观众造成一种心理效果：仿佛由于主人公的逝世，连时间都停滞了，强调了斯维尔德洛夫这位伟大革命家逝世的重要影响和对他的痛悼之情；在另一部苏联影片《雁南飞》中，慢动作镜头拍摄鲍利斯中弹倒下的情景，则大大增强了动作本身的悲剧色彩；在根据同名小说改编拍摄的影片《呼啸山庄》的结尾处，一对恋人的灵魂在古堡的荒原上漫行，用高速摄影拍摄的这个镜头，不仅具有浓重的梦幻色彩，而且有效地深化了影片的主题①。

除了这些例证以外，在表现梦境、幻象、爱情的场面时，借助于这类镜头增强场面的抒情色彩，强化艺术的表现力，更是屡见不鲜了。

“慢动作镜头”并不是延长动作实际时间的唯一手段。除此以外，编导者还可用一般频率的镜头给予观众的主观上以时间延长的感受。比如，当表现一艘轮船在海上迎着落日逐渐远去时，或者表现影片主人公在一望无际的平原上向远方走去时，如果导演用远景镜头定位拍摄这些场面，让拍摄对象在远景中逐渐远离我们，我们就会感到，画面中的时间流逝要远远超出镜头本身的

① 对于这部影片的主题是有争议的。美国电影研究家布鲁斯东认为，影片虽然再现了原著的主题：“只有当灵魂摆脱了肉体的羁绊”，才能实现“灵魂的共同性”，但影片却未能把这个主题“贯穿到底”。他的看法是有道理的。但是，这个慢动作镜头却有助于揭示这个主题。

延续时间；这样的镜头假如延续 1 分钟左右，就能使我们感到，那艘轮船或者那位主人公活动的时间像是历经了十几分钟、几十分钟之久。再如，如果在拍摄人物的动作时突然改用定格摄影，定格的时间虽然只有几秒钟，却可以使观众产生时间延长的幻觉，甚至会造成时间已“凝固”的效果。《牧马人》在展现许灵均童年时代遭遇的场面时，连续运用了一系列定格摄影：

45　中景

许景由坐在圆桌旁，妻子沈淑缜走过圆桌后，气愤地转身指骂许景由。（定格）

46　中近景

少年的许灵均惊恐地躲在椅子背后，看着画外的父母吵架。（定格）

这两幅定格画面是许灵均回忆中的历史生活情景。导演用定格摄影处理这些画面，不仅使画面内部动作的实际进展时间大大延长，而且，它又给我们一种特殊的感受：仿佛这些画面都成了主人公记忆中的一组历史遗照，它们在主人公的心灵深处具有永恒性。或者说，它们像刻在主人公心灵深处的一道道伤痕，是永远不能遗忘的。在这里，我们已经从电影的活动画面回到了绘画中的固定画面。也就是说，这类定格画面同绘画一样，时间的停止造成的美学效果是：画面中动作的时态具有永恒性。

第三，镜头内部时间的压缩。

不同的特技摄影，既可以延长动作进展的实际时间，也可以造成相反的效果——加速或压缩时间的流逝过程。造成后一种效果的主要方式是“延时摄影”和一般的“快动作镜头”。

所谓“延时摄影”，指的是藉助能自动控制的延时装置拍摄

物象的运动过程，即每隔一定时间摄取一个画格，以此构成一个镜头。用这种特技摄影拍摄种子从萌芽破土到长出叶子，就可以把原本在几天之内才完成的变化过程压缩在一个只有几秒钟的短镜头之中。在一些科教片中，早已广泛使用这类镜头了。

故事片中也常常藉助这种延时摄影，或者表现时间的飞快流逝，或者用以烘托某种情绪效果，或者造成更丰富的象征意义。中国评书中有一句“套语”：“说时迟，那时快”。这句话的含义是：为了清晰地描述动作过程中的许多细节，说书时用于描述的时间比动作进展的实际时间要慢得多。我们可以借用这句套语说明“慢动作镜头”的意义。而电影中的“延时摄影”的效果则恰恰相反，我们也可以把这句套语加以改变：“那时迟，画中快！”在这里，不肯屈从于任何人的意志的时间老人，却在摄影机的魔力面前俯首听命了。马尔丹在《电影语言》中曾经列举影片《钟表匠奥乃斯姆》里的此类镜头。

> 主人公为了尽早获得一份遗产，竟拨快了天文台调整时间用的时钟，于是所有的时间节奏都奇怪地加快了，一个新生儿在几分钟内就长大成人……①

我们的电影导演完全有能力像这位影片中的主人公那样，去拨快天文台的时钟，以达到各种各样的艺术目的。

一般的“快动作镜头”在故事片中的运用，要比“延时摄影”更为普遍、广泛，也要方便得多。

在卓别林的影片中，我们曾经看到那个流浪汉以快得惊人的

① 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社1982年版，第188页。

速度逃脱警察的追捕，这种“快动作镜头”有效地激起观众的笑声，成为一种喜剧性的噱头。在卓别林以后的喜剧片中，这类镜头已经被很多艺术家们运用了。我国的喜剧片有时也使用这种噱头造成喜剧效果，如《甜蜜的事业》中的老莫已经有两个儿子，听说老婆去医院做人工流产手术，便急不可待地向医院跑去，用“快动作镜头”表现他忽忙赶路的情景，也收到了较好的效果。这样使用“快动作镜头”，可以看作是动作的“夸张”，甚至是“漫画式”的夸张手法，而“夸张”手法当然是喜剧所需要的。

当然，使用“快动作镜头”并不是喜剧片的专利权。在其他片种中也可以使用这类镜头，以产生不同的戏剧效果。用“快动作镜头”表现紧张搏斗的人群，可以使场面和动作显得格外纷乱、激烈；用同样的镜头拍摄天空中乌云奔驰而来的景象，可以增强心理上的压力。在《总路线》中，那些官僚主义者被工人的批评搞得胆战心惊，因而就用高速度处理问题，用“快动作镜头”表现这些动作，被夸张了的动作则有效地表现了人物的心理状态……总之，这类镜头所能产生的戏剧效果，主要取决于动作的内涵，而并不决定于这种手法本身；动作和运动的加速，实际上是为了充分揭示动作的内涵。正因如此，导演在运用这类镜头时应慎重。阿里洪说得很正确：“必须注意不应滥用这种效果，否则运动就会显得象痉挛似地引人发笑。”①

① 阿里洪〔乌拉圭〕：《电影语言的语法》，中国电影出版社 1981 年版，第 523 页。

2. “时间蒙太奇”的审美价值

这里所说的“时间蒙太奇”包含着两种不同的时间剪辑的方式：它既意味着对不同时态中动作的组合，也可以是把在延续时间中持续发展的动作分割成一个个片断再重新组合起来，从而把动作发展的延续时间变成银幕的“创造时间”。在这里，我们着重讨论后者的审美价值。

首先，这类“时间蒙太奇”的直接效果是对延续时间的删减与省略，其审美价值则在于对动作进展过程中某些环节的强调或省略。

爱因汉姆说过，电影艺术家可以藉助蒙太奇的作用，“从一个场面所包含的一整段时间中，他只选取他最感兴趣的那一部分”①。从这个角度来说，这种“时间蒙太奇”很像戏剧中分幕分场的效果。在戏剧舞台上，任何一个完整的场面都是在延续时间内完成的，这中间根本不能进行时间的省略。电影艺术却可以在场面（长度不等的）处理上做到时间的省略。这里，时间的省略依靠的是蒙太奇的性能：把场面中的动作分别拍成长度不等、角度不同、距离不同的镜头，尔后再根据需要把一系列单个镜头组接在一起。也就是说，电影对时间的省略也是靠中断动作的方式实现的；只不过中断出现在镜头与镜头之间，加之镜头之间的空隙又极为短暂，这就使得观众往往感觉不到动作的中断。电影家们正是依靠这种省略法，有着充分的可能舍弃动作进展中某些并不重要的部分，从而集中表现那些他认为是最重要的环

---

① 爱因汉姆〔德〕：《电影作为艺术》，杨跃等译，中国电影出版社1982年版，第73页。

节。这是电影较之话剧在叙事方面的优越之所在。

国产片《归心似箭》中有这样一个场面：玉贞请来董老利给魏得胜开刀治伤。开刀治伤的场面的实际延续时间可能很长，要表现这个场面的全过程肯定会导致拖沓、冗长，但从叙事的需要来说，这个场面又不应完全省略。于是，影片只用了9个短镜头就完成了表现这个场面的任务：

313　（全景董老利拿起剪子对魏说："忍着点，怕疼好不了病！"说完弯腰给魏看腿伤。(15 呎)

314　（近景魏沉着地说："没啥，大爷，你就招呼吧！"(8 呎)

315　（近景董低头动手术。(3 呎)

316　（近景）玉贞关切地看。(7 呎)

317　（大近景）魏忍着。(2 呎)

318　（大近景）董抬头向魏："好小子，……歇会吧？"说完低头继续做手术。(6 呎)

319　（特写魏满额大汗，喘口气笑着说："用不着！"(6 呎)

320　（中摇玉贞俯身给魏擦汗，魏感激地望着玉贞。(23 呎)

321　（中景董一边收拾手术用具一边说："好样的，关公刮骨疗毒，还哼了一声呢！"说完给魏敷药。(19 呎)

这九个短镜头总计89 呎，放映时间不到1分钟，但却表现了手术过程所需要的实际时间流逝。在这中间，导演选取了手术过程中最重要的环节作为镜头画面的内容，又强调了其中最有表现力

的画面。比如，在 9 个镜头中最长的，是表现玉贞给魏得胜擦汗、两人之间感情交流的第 320 镜头画面，其实，这正是导演有意给观众留下最深印象的场面。这种镜头长度和摇摄方式的结合，使场面确实具有一定的艺术感染力。

舞台剧的作家和导演在处理一个场面时，必须注意场面中动作发展的时空完整性，他们当然也要精于选择，但是，这种选择只能局限在动作持续发展的范围之内；也就是说，他们不可能用中断动作的方式去进行省略和强调。对此，电影编导却有更为广阔的天地。他在分析一个完整的场面时，可以把它只当作创作的素材，只把最重要、最有价值的动作片断和细节选入镜头画面——亦即可以通过中断动作的方式去进行省略与强调。从这个意义上说，电影才是真正的选择的艺术。

普多夫金曾经说过："电影空间是由选定的片断按照顺序连接起来所造成的，因此，也必须利用实在的时间的要素来创造出一种新的电影时间。"① 当然，就"时间蒙太奇"说，它所创造的电影时间，不仅仅包含着对动作持续发展的过程进行取（镜头内部所包容的）舍（省略的），也包含着为所选取的镜头确定适当的长度。在蒙太奇构成的场面段落中，单个镜头的长度乃是构成"电影时间"的一个重要因素。正因为如此，电影导演对镜头连接构成的时间感、对单个镜头构成的时间感，都要放在艺术形象的天平上进行精确的权衡。这是检验电影艺术家艺术敏感的一个重要环节。普多夫金曾经列举一部美国影片的蒙太奇段落说明这种敏感的重要性。他强调说明："只有在给每一片断找到适当的长度，从而造成画面变换的迅速而近于震颤的节奏，就好

① 普多夫金〔苏〕:《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社 1979 年版，第 63－65 页。

像一个人以十分恐惧的眼光时而看这里时而看那里一样，只有这时，电影才算具有导演所赋予的独特的生命。这是因为导演所创造的形象不仅包括在电影空间之内，同时也包括在电影时间之内，这个电影时间是由摄影机在现实中所拍摄的实在的时间要素所构成的。"① 普多夫金在这里提出了如下问题：1. 镜头的长度是构成电影时间的因素之一，导演在决定单个镜头长度时，必须与所拍摄的动作的"内容"相符；也就是说，他应该使镜头长度造成的时间感与生活规律相一致，决不能随心所欲。2. 镜头长度造成的时间感，对影片的情绪效果有很大作用，导演所选取的镜头可以直接引导观众的视觉，但是，他必须考虑到可能造成的情绪效果，不能由于引错了路而破坏应该造成的情绪效果。无疑，这两个问题都是十分重要的。

第二，所谓"蒙太奇"的时间省略，不仅表现在镜头的取舍之中，也表现在镜头间连接的方式之中。马尔丹把这种连接方式称之为"电影标点法"，劳逊则把它归入"造句法"的范围，其他理论家则用别的电影术语来说明它……这并不重要。这里只想讨论在不同的连接方式中所造成的不同的时间感。

最简单的"标点法"是"分切"。这是将两个镜头组接在一起的最普通的方式。一般地说，由于镜头转换的迅速，由于镜头与镜头之间的空隙极为短暂，这种"标点法"并不使人感觉到在镜头间隙中的时间流逝。例如，当导演运用这种"标点法"去组接两个表现连贯动作的镜头时，常常使人感到它们在时间上是紧密相联的，甚至可能造成时间延续的幻觉。在影片《归心似箭》中有几个由直接分切镜头构成的场面：

---

① 普多夫金〔苏〕：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社1979年版，第63－65页。

359 （近景）玉贞："……你这个人的嘴还怪甜呢！那你一天就给我挑两趟水。"

360 （全景）魏："那容易！"一边说着提起一桶水来，回过头笑着说："我就一天给你挑两趟！"

361 （近景）玉贞："挑到我儿子娶媳妇，挑到我闺女出门子，给我挑一辈子！"

362 （全景推成中景）魏欢喜地问："挑一辈子？"

363 （近景）玉贞连羞带笑地："挑一辈子！"

对两个人物来说，这是一个幸福的时刻，他们用独特的方式含蓄而又明确地倾吐自己的情感。在这个短短的场面中，气氛是欢快的；由直接分切构成的蒙太奇节奏，也与这种气氛很和谐。在这组镜头中，玉贞和魏得胜的动作实际上是一再被中断的。但是，由于分切后的镜头的转换，使观众的视线忽而集中在玉贞身上，忽而又转向魏得胜，忽而又在较远的位置上观看两个人感情的相互交流，再加之镜头转换间隙的短暂，导致人们消除了对动作中断的感觉，也消除了时间跳跃的感觉，感到他们的动作是在延续时间中连贯发展的。这自然是一种时间过程的幻觉。

在拍摄同一场面的动作时，也可以用"跳切"的方式进行时间的省略，造成时间的流逝感。阿里洪称这种"标点法"为"跳跃式的切"，也就是"镜头至镜头的转换是突然的"。运用这种"跳切"的方式，有时可能仅仅是出于增强观众视觉感受的需要。在希区柯克的《群鸟》中，表现了鸟儿啄伤、杀害人的景象。青年律师密契到鸟店里想买一对"爱情鸟"，在这里遇见了曼莱妮。这个姑娘为了对他表示好感，便买了一对"爱情鸟"去送给他。当她来到密契居住的小城镇时，便受到鸟儿的袭击。

接着，发了疯的鸟群便到处啄人，袭击居民。在曼莱妮来到密契家里以后，鸟群就集中围攻这所住宅，使全家处于极端恐怖的气氛之中。在这中间，有一个短短的场面：密契的母亲突然发现一个被鸟儿啄去双目的农夫躺在房边。在拍摄这个场面时，摄影机的镜头代表了她的视线，把3个短镜头跳接在一起：一个是表现农民躺在旁边的全景，一个是中景镜头，一个则是突出面部恐怖表情的特写。在这里，希区柯克没有运用连贯的推镜头，而是用三个跳切的短镜头，目的是加强画面的视觉冲击力，以造成恐怖的气氛。但是，在这组跳切镜头中，我们并没有感觉到镜头之间的时间流逝。在某种情况下，用“跳切”方式把从同一场面中拍摄的几个镜头连接在一起，也可以造成时间流逝的效果。例如，郑君里导演的影片《聂耳》中，在表现聂耳和苏平谈话之后创作《毕业歌》的场面时，便用了一组跳切的镜头：

475　（特写聂耳、苏平的两双手，紧紧地、紧紧地握着……

476　（特写一双有力的手在钢琴的键盘上豪放地弹打着——（《毕业歌》音乐前奏）

477　（特写）键盘下的绒锤在琴弦上跳动。

478　（特写）聂耳的眼睛里充满青春战斗的力量。

479　（全景）晨光透过窗格大股涌进屋来，满室春意盎然，聂耳在钢琴前热情奔放地试弹新作——电影《桃李劫》插曲《毕业歌》。

……

在这组镜头中，跳切的节奏是符合主人公激情澎湃的心理情绪的，然而，就在镜头的连接中间却表现了相当长的时间流逝。

一般的分切或“跳切”，不仅运用于同一场面的内部，也可以用来把发生在不同场景中的动作衔接在一起。在后一种情况下运用这种“标点法”，不仅能表现出空间的变换，也可以造成时间的流逝感。这种跳切方式常常用来拍摄在大幅度流动性空间中的动作和运动。在谢晋导演的《天云山传奇》中，没有骑马经验的宋薇无法驾驭奔驰的白马，罗群骑着黄马追赶她，急切地想把她从危险中解救出来。导演在表现这个过程时，把一系列短促的摇镜头跳接在一起：

338 （全景摇镜头）罗群的黄马窜过河。
339 （全景摇镜头）有树公路上，宋薇的白马奔过。
340 （近景摇镜头）树梢掠过镜头。
341 （全景摇镜头）白马奔过。
342 （近景摇镜头）树枝掠过。
343 （远景摇镜头）透过竹林，可见山路上，白马驮着宋薇奔来。
344 （远景摇镜头）不一会，罗群的黄马追了上来。
345 （特写摇镜头）白马的马蹄飞奔。
346 （全景摇镜头）白马飞快地跑着。
347 （全景）罗群的黄马追赶而来。
348 （近景俯镜头）草地、罗群的黄马终于追上了宋薇的白马。
349 （中景）黄马马蹄超过白马后，从横里截住了白马。
……

这组镜头短则只有 1 呎，最长的也不过 4 呎，总长度不过 24、

25 呎，放映的实际时间仅只 16、17 秒钟，但是，随着空间的大幅度流动，运动的时间流逝也是较长的。这里，在分切的空隙中包含着对时间的大量省略。但观众在看影片的这个片断时，对运动过程时间的感受，却要比影片放映的实际时间长得多——他们接受了运动的实际延续时间。

在把发生在不同场景中的动作用“跳切”组合在一起时，可以造成不同的时间感。我们可以从影片《生活的颤音》（导演滕文骥、吴天明，西安电影制片厂 1979 年出品）中选出两组镜头，以说明它们不同的时间特性。其一是在影片开始的几组镜头：

5（远——全景）大轿车在北海大桥上驶过。

6（特——全景）北京天文馆前的“天体物理学术报告会”的广告。（摇）天文馆门前，人们向里面走去。

7（近景）轿车里，郑长河和徐珊珊幸福地笑着。

8（大全——全）北京市百货大楼前，川流不息的人群，（推）橱窗里琳琅满目的货物。

9（全）一个身材矫健的女跳水员从跳板上腾空跃起，姿势优美地入水。

10（全景）大轿车在街道上行驶。

11（全景）天坛公园里，儿童游戏飞机在旋转着。

……

大轿车里的郑长河和徐珊珊，是这部影片的主人公。影片的结构是一般化的倒叙方式：在片头表现粉碎“四人帮”以后小提琴家郑长河登台演奏的情景，并通过徐珊珊在听他重新登台演奏时

的回忆，引出两人在十年动乱中的一段遭遇，在结尾处又回到了片头所展现的现实情景。这组跳接镜头在结尾时以与片头相似的顺序重复映出。就这组镜头本身来看，它们只不过是用来展现特定时代北京面貌的环境背景镜头，这种手法也说不上高明。然而，它们用跳切方式组合在一起，却也具有一种时间特性，除第5、7、10号镜头（那辆载着主人公去红塔礼堂的大轿车）具有明确的时间感以外，其他镜头画面的时间都无定性，它们虽然在展现时代环境方面具有一定的意义，但在时间上并没有明确的联系，既不是按时间顺序连接的，也很难准确地说是发生在同一时间里的并列组合。按照爱因汉姆对“蒙太奇原则”的分析，它属于表现“时间关系”的第三类：“没有时间关联的若干单个镜头”。爱因汉姆指出：这种蒙太奇方式“在故事片中是少见的；但是，例如在维尔托夫的纪录片里就很常见。”[①] 当然，在故事片中，为了增强环境、背景的真实感，有时也可以用这种跳切方式。

《生活的颤音》中的另一组跳切镜头则具有不同的时间特性。在徐珊珊家里，郑长河面对周恩来总理的遗像演奏小提琴协奏曲《抹去吧，眼角的泪》，李霖和着小提琴声朗诵长诗《告别》，这时，镜头摇出窗外，朗诵声变成了画外音，同时出现了一组跳切镜头：

440 （全景）人们打开窗户，向徐珊珊家望着。

441 （全景）人们向徐珊珊家走去。

---

① 参见《电影作为艺术》，第79页。维尔托夫，苏联电影艺术家，早年是新闻片摄影师，“电影眼睛派”的代表人物。曾摄制《顿巴斯交响乐》、《关于列宁的三支歌曲》、《奥尔忠尼启则》等影片。

442　（全景）一个老知识分子全家站在门口听着，向徐珊珊家走去。

443　（近景）章国梁向徐珊珊家走来。

444　（中景）徐珊珊家门前站满了人，他们在听着。章国梁从人群中挤过来。

445　（全景）人们走进徐珊珊家大门。

这些发生在不同空间中的动作，用跳切的方式组合在一起，并借助于朗诵的画外音的凝聚力，获得了一种特殊的时间感：仿佛它们是按照镜头的次序先后发生的，也就是说，它们在时间上是紧紧相接的。

在现代和当代影片中，直接分切的“标点法”不仅没有失去价值，而且愈来愈得到重视。不少的外国影片中，在很多应该运用“溶”（或“化”）的地方，也常常改用直接切入切出。它所取得的直接效果无疑加快了影片的节奏。但是，这样做有时可能会削弱段落与段落之间的界限，使之变得模糊不清。要使我国的广大观众（特别是几亿农民）接受这种处理方式，至少需要有一个引导和适应的过程。

另一种重要的“标点法”是“溶”（或“化”），即所谓“溶入溶出”（或“化入化出”）。这种镜头组接方式主要运用于影片的段落之间。“溶出”与“溶入”的间隙很像戏剧中的幕间与场间，或是“暗转”。无疑，它是表现时间流逝和空间转换的一种有效方式。用这种手法表现时间的流逝，其历史是很久远了。两个镜头的“溶出”与“溶入”，见之于银幕的时间最多不过几秒钟，但给观众在时间流逝上的感觉可能是几小时、几天、几个月，甚至是多少年。前面说过，在现代和当代电影中，已经很少运用“溶”或“化”来表现时间的流逝了。尽管如此，却

不能完全否定这种手法的价值。例如，在《被爱情遗忘的角落》中，导演运用“化出化入”的手法，主要是为了连接现实与回忆的动作（对此，后面还将谈到），但有时也用以暗示现实动作的时间流逝。例如，当存妮与老保管正在库房里劳动时，小豹子来要求派活，老保管让他留下来替换自己与存妮一起筛玉米粒。在表现存妮与小豹子一起筛玉米的动作时，有两个镜头是用“化”连接的：

115 （近景）一大堆没有筛过的玉米粒，只见一锨一锨地少下去。（化出）

116 （特写）（化入）木锨收拢仅有的一小堆玉米粒。

在这里，“化出”与“化入”之间暗示了对动作延续时间的省略：他们把那堆玉米筛完，当然是渡过了一段时间。而时间就在镜头与镜头之间“化”去了。在《牧马人》中，秀芝和两个姑娘乘铁路货车由四川驶向大西北草原，其中有两个镜头也是用“化”连接起来的：

341 （中近景）火车开出山洞，她们拍打着身上的烟屑，镜头推成秀芝近景，她忧郁地张望。

342 （中景）车轮滚滚。

343 （特写）秀芝忧郁而恐惧地望着天空。（长化出）

344 （特写拉成中景）（长化入）车轮滚动，（拉）火车向远方驶去。（成大全景）

这里的“化出”与“化入”，主要也是暗示火车向大西北奔驰的时间流逝。当然，它同时也表现出空间的流动。

除此以外，用“化出”与“化入”表示现实与回忆之间的时间变动观念，也是现代和当代电影中仍然在运用的手法。当然，用直接“切入切出”的“闪回法”来连接回忆的场面，已经被愈来愈多的导演大量运用了。在我国的当代电影中，常常是兼用这两种手法。像《牧马人》、《乡情》、《被爱情遗忘的角落》等都是如此。当然，除了这两种手法以外，还可以用声音的过渡代替“化”接。对此，后面再详细讨论。

“叠化”、“划”、“圈”等，也可以用于暗示时间的流逝，它们与一般的“化出”、“化入”在剪辑技巧上是不同的，但对造成银幕时间的效果方面，却是大同小异。

在用蒙太奇表示时间的流逝和省略方面，还有一种值得重视的手法，就是用某种自然景物造成时间流逝的象征效果。白云飘动和乌云翻滚的天空，汩汩的溪流和奔腾的江河，都可以象征岁月的变迁；一棵挂满白雪的树切换成繁花满枝的画面，也可以象征季节的变化……类似的象征手法在很多影片中都是经常看到的。在影片《归心似箭》中，玉贞送别魏得胜时，她望着远景中魏得胜的身影，扶着树干独自饮泣，这个镜头切换成天空中飞行的大雁，雁群的画面与雁叫声、《雁南飞》的歌声相和，表示了时间的流逝；当大雁飞行的镜头又切换成身着军装的魏得胜仰望天空的镜头时，我们已经感受到了时光的流逝。在《枯木逢春》中，导演郑君里用一个表现自然景物的横移镜头把两个时代连接在一起：当冬哥和母亲在荒野寻找、呼唤失散的苦妹子时，镜头向右横移，展现出枯树、颓垣、蛛网、败芦花、死水潭等等“万户萧疏”的凄凉景象；镜头继续向左横移，同时画面由暗转亮，描绘出锦绣云天、杨柳舞风、碧桃争艳、牧笛声声的田园风光，最后，镜头表现在绿水青山下稻田里收获正忙的景象，并出现女主人公已长大成人的身影。这个横移镜头在《送

瘟神》的歌声配合下，象征出时间的大幅度流逝，令人感到，剧中人物已经由苦难的旧时代进入了一个新时代。

3. 现在、过去与未来

就舞台动作和电影镜头画面的本性来说，它们都只有一种时态：永恒的现在时态。可是，在电影中，同一部影片却往往可以把现在、过去和未来三种时态交错、融合在一起，构成复杂的银幕时间感。这似乎是同银幕镜头画面的时态本性相矛盾了。其实，两者之间并不存在真正的矛盾。

一般地说，在电影中，让人物用大段语言回叙过去的事情，是不可取的。对此不必重述。把往事和未来化为直观画面，则是电影中一种普遍的方式。在这方面，电影较之戏剧有更方便得多的表现手法。在现代和当代电影中，多种多样的手法，为三种时态的交错与融合开拓了极为广阔的表现天地。它们是构成银幕时间的重要因素。这里着重讨论它们的主要表现方式和潜能。

其一，“解说员”的叙述

前面曾经说过，“解说员”（剧中人物或非剧中人物）的解说可能是电影揭示人物心理活动的一种方式；除此以外，它也可能承担着叙事的任务。

在小说中，表现社会生活的手段和方式是多种多样的，但用第一人称和第三人称的语言去叙述事件，毕竟是它的主要方式。至少在传统的现实主义小说中是这样。在优秀的小说作品中，也有很多精确、形象和细致入微的“描写”，但是，无论这些“描写”是多么重要，用语言去叙述事件却是不可缺少的。而片断的“描写”通常也是靠叙述才成为有机整体的一部分的。电影中用“解说员”的画外音承担叙事的任务，可以看作是借鉴了

小说的叙事方式。在有些影片中，如果把这类“画外音”变成字幕，观众就会有坐在电影院里“读”小说的感觉。当然，在小说中，不同人称的叙事是一种主要的表现方式。而在电影中，尽管这类画外音（或字幕）的篇幅可能很多，但无论如何，它也只是用画面再现事件的辅助成分。这种成分的表现形态及其功能，是多方面的：

例如，影片《朱莉亚》（由萨金特根据海尔曼小说《原画再现》改编，津纳曼导演），基本上保持了原小说第一人称的叙事方式。原小说中的“我”是以影片中人物莉莲的身分出现的，在影片的开始部分有一段叙事性的“画外音”：

莉莲：（声）我的一切往事都历历在目。其中也有一些真实被戏剧性事件或幻想所歪曲。但是我绝对相信……

这段“画外音”是以现实画面为背景的，当其响起时，后景是莉莲的丈夫在海边住所活动的画面，他走进木屋，拧灭灯光，画面成了一片漆黑。接着：

莉莲：（声）……我对朱莉亚的回忆，都是真实的。

伴随着这句画外音，切入了过去生活的画面：先是年轻的朱莉亚微笑的脸，接着是年轻的莉莲微笑的脸。在此以后，银幕出现了由往事构成的一系列镜头。在这里，叙事性的画外音有双重的作用：一是靠它把现实与往事联结在一起；二是当银幕上出现以往事为内容的镜头段落时，就其本质来说，它们给观众的感受是“现在时态”，而这类叙事性的画外音，恰为现在时态的镜头画

面打上“往事”的印迹，从而改变了镜头画面本身所具有的时间特性。

影片《被爱情遗忘的角落》中的“解说词”（画外音）是第三人称的叙事方式。影片的第一个画面是：野花怒放的山坡小路上走着一位少女，她忧郁的神情同幽美的环境显得很不和谐，伴随着这个画面响起了解说词：“大家一定看过很多描写爱情的电影，欢乐的或者悲惨的；令人向往或催人泪下的。我们也想讲一个爱情故事。不过，这个地方是一个被爱情遗忘的角落。”在影片结尾，当无罪释放的小豹子缓缓走来，在存妮的坟前沉痛哀悼，以及荒妹以急切心情呼唤着热爱她的荣树的名字并向他跑去时，解说词启示我们：“让心酸的往事永远过去吧！……明媚的春天已经来了，美好的爱情还会远吗?”这种第三人称的解说词所起的主要作用是：用叙讲故事的方式增强观众对影片内容的亲切感；同时，又借以提醒观众要把在银幕画面中所看到的东西当作是已经逝去的往事。一般地说，这两种作用是会相互抵销的，后者甚至会抵销前者。因为，电影作为一种直观艺术，它所以能唤起观众的亲切感，原因恰恰在于，通过直观动作把人物的遭遇、命运变成在观众面前“正在”发生着的“事实”；而一旦观众感到是在听别人叙讲已经过去的往事，这种亲切感就会受到削弱。这正是戏剧、电影等直观艺术与小说等语言艺术在审美特性上的区别之一。如果这种矛盾不能解决的话，诸如此类的解说词就应该从电影中被丢弃了。事实并非如此。这两种作用在影片中是可以统一起来的。解说词作为对“过去时态”的肯定，也只是从影片的总体效果上说才是这样。尽管在具有直观效果的镜头画面出现之前，用这样的解说词暗示观众：影片所表现的内容是“过去时态”；可是，当镜头画面将人物的遭遇、命运具体展现在观众面前时，观众仍然会把它们当作是正在眼前发生着的

“事实”，在欣赏这样的镜头画面时，仍然可以唤起“现在时态”所具有的亲切感。因此在一组以及整个画面体系唤起这种审美感受之后，再用解说词提醒观众对“过去时态”的理性确认，也就不会削弱观众已经获得的感性效果了。

第一人称和第三人称的解说词（画外音）不仅可以提醒观众对“过去时态”的理性确认，而且还可以作为联结“现在时态”与“过去时态”的一种方式。当然，它并不是唯一的方式。

其二，画面的过渡：“化出”与“化入”。

“化出”与“化入”作为影片剪辑的一种手法，它的功能，不仅在于实现对时间流逝过程的省略，也还在于，它可以把“现在”与“过去”、“未来”联结在一起。比如，镜头画面中是一个人在凝神沉思，用推镜头（或变焦距镜头）把这个人物由中景推成面部特写，我们通过特写中细微的面部表情感觉到他（或她）在思索着。这个镜头画面渐隐，在渐显画面中出现他（或她）过去的身影，或者是与这个人物密切相关的过去的场面。在这种“化出化入”之间，就不是对时间实际流逝过程的省略，而是把现在与过去两种不同时态联结起来的一种有效方式。

由回忆主体的主观回忆场面并用“化出化入”的手法联结不同时态的手法，除了具有构成银幕时间的性能以外，同时还具有戏剧效果。在这种情况下，往事的重现乃是由回忆主体的内心活动生发出来的，因此，就可将回忆的内容与回忆主体的现实的思想感情活动融为一体，后者可以赋予前者以更浓重的感情色彩。同时，又可以为“过去时态”的回忆内容打上“现在时态”的印迹。而表现回忆主体思想感情的画面“化出”，就意味着这个画面必将在观众的视觉和心理上留下更深刻的印象（较之直接闪回法），让观众在画面过渡的空隙去体验回忆主体的心理内

涵，从而能够沿着这条心理线索进入那些往事的画面。或许正是因为如此，尽管“化出化入”会在一定程度上影响影片的节奏，但却没有被电影艺术家们完全舍弃，至少在一部影片的局部还时而运用。也可以说，“化出化入”造成的节奏上的延宕，应该成为一部影片总体构思的一个环节，是为了造成某种戏剧效果而精心设置的。

让人物幻想“未来”，一般讲，是出于立意的需要，编导者有意在现实动作的发展中插入暗示“未来”的镜头画面（或段落），它当然也可以用“化出化入”的手法去表现。这种手法所造成的银幕时间效果及戏剧效果，基本上同于对“回忆”的处理。但是，从“幻想”这种心理活动的基本特性来说，它与“回忆”是有很多差异在的。“回忆”的内容，一般都是确实发生过的往事，它在时间和空间上都有明确的定性。然而，幻想却是纯主观的东西；尽管这种主观心理活动的内容有时可能与未来的事实相符合，但是，现实生活中的人物却很难具有《马克白斯》中女巫的超自然的能力，更不可能把自己的幻想变成《俄狄浦斯王》中的“神示”。正因如此，当银幕上出现人物幻想未来的镜头画面时，观众宁愿把这些内容只看作是人物主观心理活动的产物，最多也只会把它看作是未来事态发展的诸种可能之一。在国产片《小花》中，受重伤的何翠姑（赵小花）躺在病床上，在她半昏迷的面部特写镜头中，化入了一个幻想的画面：赵永生在为身着军装的赵小花（董红果）授枪。我们虽然可以承认董红果有参军的可能性，但就这个画面本身来说，它主要还是展示幻想的主观镜头。因此，一方面，这个幻想画面中的背景是朦胧的，它并没有具体的时空定性。另一方面，这样的幻想镜头，就其本身来说，虽是“未来时态”，但因其同样是由幻想主体现实的主观意识活动生发出来的，所以它也打着现在时态的

印迹。

在展现人物现实动作的镜头体系中，插入展示未来的客观镜头，在故事片中较为罕见。其原因在于：未来的事态发展，其本身并不具有客观性。可是，在某些历史纪录片中也可以找到运用这种镜头的成功例证。苏联导演尤特凯维奇在纪录片《解放了的法兰西》（1944）中，从英国影片中借用了一组镜头：希特勒在1940年法国停战日得意忘形地手舞足蹈。就在这组镜头中间插入了一个展示“未来”的镜头——斯大林格勒激战的场面。由现实动作与暗示未来的镜头构成的蒙太奇揭示了发人深思的内容：侵略者的胜利是暂时的，最终结果是彻底覆灭。

其三，直接“闪回”与“前闪”。

在现代和当代电影中，回忆过去和幻想未来的主观镜头愈来愈多，而且，回忆和幻想的内容和方式也有明显的发展变化。在传统的影片中，回忆（包括幻想）的内容多是比较集中的，也就是把人物回忆的往事作为完整的镜头段落结构在现实画面的体系之中；在现代和当代影片中，随着对人物心理活动内涵探讨的广泛与深入，常常把人物回忆的往事（包括幻想中的“未来”）分割成零碎的断片，甚至一个个转瞬即逝的画面。在这种情况下，如果一律用传统的“化出化入”去联结现实与回忆（或幻想），就会使影片的节奏受到损伤。人的“回忆”作为一种心理活动，它本身就是复杂的。从心理学的角度来说，有“无意的回忆”，也有“有意的回忆”。后者是基于某种明确的目的并经过意志的努力而实现的；前者则不需要这样的意志努力。由于回忆主体所处的情境不同，与“回忆”有关的其他心理内涵不同，回忆的状态也会有所不同。有时，一个人可能在头脑中再现出一段往事的完整过程，一般地说，这种回忆的状态只有在安静的环境里孤身独处时才会形成。有时，回忆主体处在嘈杂的环境中，

或者是在与其他人交往的过程中，往事的重现往往就不那么完整，甚至是支离破碎、一闪即逝的。电影中表现后一种回忆状态时，用“化出化入”的剪辑方式，就会破坏这种心理活动方式特有的节奏和性质。在日本影片《车站》中，警察官英次尾随铃子到上砂川逮捕了要犯吉松五郎。但他知道吉松犯案的动机，因此，他对这个犯人格外关心，经常给他往监狱里寄送食品。当吉松知道第二天就要被枪决时，给英次寄出一封感谢信并附了绝命诗。在英次乘火车去增毛的旅途中，他坐在车厢里想起了吉松的绝命诗时，影片紧接着就切入了两个直接闪回的短镜头：

189　在奔驰的留萌本线·车厢
〔英次坐在暖和的车厢内，任车摇晃。
〔他心不在焉地望着阴沉沉的窗外。
〔英次想起了吉松五郎的“绝命诗”。
那黑暗中
闪亮着一点
如今我相信
这就是车站的灯光
径自朝着它走去。
190　回忆（闪回）
〔上砂川。
191　车厢
〔英次。
192　回忆（闪回）
〔上砂川。
〔从黑暗中出现的长满胡子的吉松五郎。
193　车厢

〔英次。
〔农闲出外干活、将回家去过年的农民模样的人睡着了，向英次靠过来。
〔英次推了推，他又靠过来。
〔英次无可奈何，移到别的座位。

在这里，直接闪回的节奏同回忆主体所处的环境及其心理活动的状态是和谐的。如用“化出化入”就会破坏这种和谐感。

影片《乡情》中，当田秋月住在匡华家里时，匡华和廖一萍夫妇先后到房间里来看望她，她认出了这对夫妇就是过去自己曾经帮助过的人。当她见到他们时，影片先后出现了两个直接闪回的镜头：在匡华走进她住的房间时，一个直接闪回的短镜头重现出匡华年轻时的身影：当廖一萍出现在她眼前时，又一个直接闪回镜头重现出廖一萍年轻时的身影。这样的“闪回”镜头好就好在能准确地展示现实与往事的关系，并符合人物特殊的心理活动状态。

当然，在现代和当代电影中，以“直接闪回”的剪辑方式处理现实与往事的联系，运用的范围已经愈来愈广泛了。在很多影片中，即使重现一段完整的往事，也常常用“直接闪回”代替“化出化入”。实际上，这里并不存在一成不变的法规。我们只能从两种时态的内在联系及蒙太奇的节奏等等方面，去进行具体分析，以评判它们的成功与否。前面曾经谈到，用“化出化入”联结现实与往事，是有特殊审美效果的。只要“直接闪回”不破坏这种效果，同时又与影片的总体节奏相符合，当然是可取的。因此，片面地否定“闪回”法是不必要的，也是不正确的。这里有一个问题是不能回避的：由于“化出化入”有助于加强观众对回忆主体心理内涵的感受，同时也就有助于区分回忆主体

现实心理活动与回忆内容（往事）之间的界限；那么，用直接闪回法处理回忆镜头，就要特别注意不能破坏观众的感受和两种时态的界限。正因为如此，运用直接闪回镜头，就要在展现回忆主体心理活动的画面中，注意突出这种心理活动的画面效果，突出这个画面与闪回画面的内在必然性。否则，由于用直接闪回联结两种时态造成的特殊节奏，使观众来不及有视觉和心理上的过渡，便会搅乱他们的视觉逻辑，甚至使他们难以分辨画面内容的时态区别。

直接切入的镜头，既可以是回忆中的往事，也可以是对未来的幻想。马尔丹把后一种“直接切入”称之为“前闪”，目的在于同“闪回”相类比。这类“前闪”镜头既可以表现某个人物的主观幻想，也可以用以暗示事态发展的前景和人物未来可能的结局。但是，一般地说，用前闪镜头客观地暗示未来将会发生的事情，并把它插入现实动作的过程之间，是不会取得好效果的。马尔丹曾经举过一个例子，在雷纳·克莱曼导演的影片《玻璃城堡》中，艾弗琳和雷米是一对恋人，他们在旅馆的房间里相会。艾弗琳本该乘火车离开这里，但他们却在相会中延误了乘车的时间。在展现两人相会的现实动作之间，突然插入了一个暗示未来的前闪镜头：画面中先是雷米的手表，然后，又叠化为时钟的特写，紧接着，突然又切入一个停放着艾弗琳遗体的灵堂和她丈夫得知她惨死消息的镜头。之后，又切入艾弗琳与雷米在旅馆中相会的现实场面，以及由于无法赶上火车而决定改乘飞机的一组镜头。马尔丹指出：“这部影片在首轮影院映了几天后，制作者就把灵堂的镜头移到影片的结尾处。……观众很难看懂雷纳·克莱曼的蒙太奇手法，至少在我们看此片时是这样，那是因为我们是无法知道未来的，我们只能想象未来，在表现现时的情景时，突然出现一个表现未来的镜头，是不符合人的任何心理体

验的。因此，这种未来的出现就不为人所理解，至少，在懂得这个镜头的涵义前是这样的。”[①] 如果此片的导演把这个镜头移到艾弗琳乘坐飞机之后，那它就已经不是未来时态，而是现在时态了。我觉得，这样运用“前闪”镜头所以难以获得成功，主要原因正在于：把这样暗示未来的镜头插在人物现实动作的进展之中，既不符合人们的视觉逻辑，也不符合欣赏者的心理逻辑。而完全违背了这两个逻辑，观众就很难懂得它的涵义。

当然，用“前闪”镜头展现人物的主观幻想，则是另一回事。即使从这个角度运用“前闪”，也要让观众把幻想主体的内心活动与“前闪”画面的主客观关系搞得一清二楚，从而使他们把心理逻辑与视觉逻辑统一起来。

其四，声音——暗示往事的信息。

人不仅可以藉助听觉接收周围的声音，产生相应的心理反应，而且，还可以把这些声音作为一种信息储存起来，作为记忆的内容之一。特别是当某种声音产生的心理影响相当强烈的时候，对它就会永生难忘。巴甫洛夫说过：“要知道我们是具有先前一切刺激的痕迹的，这些痕迹是可以恢复起来的。”[②] 他所说的“刺激”当然也包含着声音对我们的刺激。声音，乃是条件反射的条件信息之一。当然，记忆作为人的心理活动，它与意志有着密切联系，是不能和条件反射等量齐观的。我们不赞成在电影、戏剧和小说中片面表现“条件反射”之类的动物本能。如果把声音作为“条件信息”之一，并用这种信息暗示某件往事给回忆主体造成的心理影响，也应该通过回忆主体的心理内涵揭

① 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1982 年版，第 209—210 页。

② 转引自阿尔捷莫夫：《心理学概论》，第 203 页。

示出具有社会意义的精神内容。

视觉和听觉的“形象记忆”，是人的心理活动的重要表现。它指的是，人们曾经看见过某个人的容貌、某个画面、某个场面，听到过某种声音，并把它们储存下来（记住），在某种情况下又能够把这些信息再现出来。当人们经历某件往事时，可能偏重于视觉方面的形象记忆，可能偏重于听觉上的形象记忆，也可能把两种“形象记忆”混在一起（一般可以称之为“混合记忆”）。这种复杂的心理现象，为电影表现人对往事的回忆提供了广阔的途径和方法。前面谈到的“化出化入”或“直接闪回”，主要指的是视觉方面的“形象记忆”。电影艺术是以音画复合形象为特征的。声音在创造银幕形象方面有着多种功能，把它作为人物回忆往事的一种信息，或者说是作为往事再现的一种信息，正是它的重要功能之一。

人的声音，常常是暗示往事再现的重要信息。在影片《牧马人》中，许灵均和父亲久别重逢于北京饭店之后，双方的心理都是十分复杂的（影片的重要缺陷正是没有充分表现出这种心理的复杂性），同父亲的感情交流，父亲的某些话语，都不时激起许灵均对往事的回忆。比如，两个人在房间里，父亲向他披露了自己的感情：“我的确很想念你，需要你，尤其到了现在。”这句饱含着父子深情的话，触动了许灵均的隐痛，他回想起一段与父亲有关的往事。在往事中的场面浮现之前，镜头由近景“变推”成他的面部特写，同时，响起了1957年对他进行“批判斗争”时的叫喊声：

> “许灵均，你是一个反动官僚资产阶级出身的人！”
> “许灵均，你爸爸是反动官僚资本家！”
> “许灵均猖狂向党进攻！”

下一个镜头是由回忆主体的特写变推成大特写，表现出他在痛苦地回忆着，于是，又切入了1957年某中学大字报前的场面。在这里，用人声作为出现往事画面的过渡，是有心理根据的。那些“批判斗争”他的叫喊声，在当时曾经猛烈地冲击他的心灵，因而这种信息就保留得格外鲜明和持久，每当他回忆起这段往事时，往往就成为视觉记忆的先导。这里用“声音化入”来处理现实与往事的过渡，是完全符合回忆主体的心理活动逻辑的。

前面曾经说过，用“直接闪回”处理回忆的场面，容易模糊观众对画面联结的界限感。如果在画面切换之间用声音作为一种暗示，而这种声音本身又有鲜明的时间印迹，那么就可以弥补“直接闪回”容易造成的缺陷。问题在于，编导者应该能够识别声音的时间印迹。一般地说，人的声音更具有鲜明的时间性。《牧马人》中的那种叫喊声，我国观众是熟悉的，它能够把观众带回到那个“史无前例”的特殊年代中去。在《乡情》中，用以联结回忆主体的现实动作画面与展现往事的画面的人声，也具有时间的定性。例如，翠翠划船送田桂去城里认亲，两个人在离情别绪中沉默着，一组短镜头交替展现翠翠、田桂沉思和湖滩上牛群的画面形象，之后，一个镜头由翠翠的近景推成特写，突出她沉思的神情，与此同时，响起了童年翠翠的声音：“哥哥，你在哪儿?”紧接着又切入了小翠翠给小田桂送饭时一起嬉戏的场面。在这里，翠翠的童音作为一种信息，它的时间印迹是很鲜明的。这样的声音容易使观众在镜头迅速切换时，区分不同时态的界限。

自然音响和音乐，也可以成为人们记忆中的一种信息。因此，可以用来联结现在时态与过去时态，作为往事浮现的过渡。一个人刚刚告别了自己的亲人，忽然听到刺耳的枪声，当他

（或她）回头察看时，却发现亲人被仇人杀死了。在这种情况下，这枪声就会成为十分强烈的信息，永远储存在他（或她）的记忆之中。每当他（或她）回想起这个悲剧场面时，耳边就会重现这一致命的音响。一个人在哀悼刚刚死去的爱人时，如果他（或她）回想起和爱人一起度过的那些终生难忘的幸福时刻，在表现往事的镜头切入之前，先响起令人心旷神怡的鸟语声，我们就可以感受到他（或她）的思绪已经回到了过去……这些可能用来联结现在与过去的声音信息，在电影中早已成为惯用的表现手段了。至于音乐，它不仅可以作为剧中人物记忆某件往事的信息（如《魂断蓝桥》中那首苏格兰民歌的乐曲声），而且，也可以借助它创造出与现实画面不同的情调气氛，为往事浮现提供心理上的准备。在苏联影片《米丘林》中，主人公的妻子死去了，他坐在死者的床边，这个现实画面的气氛是孤独、悲伤的。米丘林在哀伤的心境中回想起与妻子在草地散步时的一件往事。编导者用直接切换的方式由现实画面转为对往事的回叙。作为不同时态的画面过渡的媒介，是逐渐响起的幸福欢快的音乐旋律。我们同样可以把这个音乐主题看成是储存在主人公记忆中的一种信息。不过，这种信息与人声、自然音响有所不同。无论是人的声音，还是实际存在过的自然音响，都是客观的；而这样的乐曲声却是那件往事在主人公内心留下的情绪记忆，或者说是主人公对往事的主观的情绪感受。电影艺术可以藉助于音乐的这种本性，在处理回忆主体与回忆内容的关系时充分发挥它的作用。

其五，现实与往事的溶合。

仅仅从叙事的角度去区分现实和往事，两者的界限当然是清楚的。然而，如果影片中出现的往事是作为人物现实主观活动（回想）的再现，那么，两者的界限就不那么容易区分了。门迪洛夫在《时间与小说》中说过：“过去感所赖以存在的理由之

一，是因为我们熟悉那些被我们认为是‘过去’的东西和事件。但是这种熟悉的感觉毕竟还是一种‘现在’的经验，因而，从逻辑上讲，不应该唤起‘过去’的概念。”[①] 如果从“回忆”的角度来说，这些话是很有道理的。在影片中，当一个人物在回忆往事时，“回忆”总是由现实情境的刺激而引起的一种心理活动，回忆主体的心理活动是现在时态的；同时，尽管往事本身是过去时态，但它作为回忆主体现实心理活动的内容，也可以说是现在时态的。所以，在某些影片中，往往并不大重视回忆主体的现实活动与回忆的内容在时态上的严格界限，而常常运用各种手法把它们溶合在一起。

手法之一是画面的“叠印”。把回忆主体和他（或她）记忆中的人物或场面叠印在同一个画面中，我们自然可以看出这些人物或场面是往事在记忆中的再现。在这种情况下，往事的过去时态已经与回忆主体心理活动的现在时态溶合在同一幅画面之中了。

手法之二是声音与画面的溶合。

这两者的溶合可能有不同的方式。

在影片《乡情》中，田桂在城里和莉莉一起划船，莉莉一面顽皮地向田桂身上撩水，一面高兴地嘻笑。田桂抚今思昔，不禁回想起过去与翠翠一起划船时的情景。在这个段落中有一组现实与往事交融的镜头：

> 镜头之一（全景推成中景）：莉莉调皮地向田桂撩水，同时嘻嘻地笑着。

① 转引自布鲁斯东：《从小说到电影》，中国电影出版社1981年版，第58—59页。

镜头之二（中景推成近景）：田桂高兴地划着，忽然收住了笑意，神情黯然……

镜头之三（中景）莉莉仍在撩水，并嘻嘻地笑着。

镜头之四（闪回，中景）翠翠欢快地撩水。

（在这个闪回画面中伴随着莉莉嘻笑的画外音。）

镜头之五（近景）：田桂沉思着。莉莉嘻笑的画外音。

镜头之六（近景，闪回）翠翠无语地坐着。（同时鸣响着莉莉嘻笑的画外音。）

可以看出，直接闪回的两个画面，都是田桂记忆中翠翠的动作，就这两个画面本身来说，都是过去时态。可是，在切入这两个过去时态的画面时，同时出现了现实的画外音（莉莉的笑声）。导演用这种不同时态的音画对位，把回忆中的往事溶合在现在时态的音响之中，从而冲淡了画面本身过去时态的印迹。莉莉的嘻笑声是现实客观音响对回忆主体的冲击，是使他回想往事的推动力，而画面中的翠翠却是回忆主体主观心理活动的映象。这时，对田桂来说，听觉是客观的，视象却是主观的。因此也可以说，这种音画对位是现实客观音响和由它引起的主观心理视象的溶合。这是一种特殊的主客观的溶合。

如果影片中的一个人物正在冥想往事，在这个表现人物现实心理活动的镜头画面出现的同时，响起了记忆中的人的话语、自然音响、音乐等等“画外音”；对此，可以看作是把现实与往事溶合在同一画面中的另一种方式。在这种情况下，画外的音响已经成为画面内人物现实心理活动的内容，前者已经溶合在后者之中，它们在时态上的界限已经不存在了。影片《魂断蓝桥》中，当玛拉赶到车站为罗依送行时，火车已经开走了。这时，玛拉望

着开走的列车感到无限惆怅、哀伤，那首《一路平安》的乐曲声忽然响起，由弱渐强，压倒了现实环境中的嘈杂声。在这种音画对位的镜头中，我们可以感受到玛拉正在回想与罗依在烛光俱乐部跳舞的幸福时刻，画外的乐曲声正是从她心底鸣响出来的，它是重现那件往事的一个信息。因此，无需切入那个跳舞的场面，我们也可以理解人物的心理内容。

手法之三是，回忆主体以现在时态直接进入往事的画面。

前面已经提到过《野草莓》中处理回忆场面的例子：当年迈的伊萨克来到海边的旧别墅时，他陷入了对少年时代生活的回忆之中，可是，编导者却没有让回忆主体同他回忆中的其他人物一起回到少年时代，而是一再让这位老人直接闯入往事重现的场面之中。在影片《推销员之死》中，基本上保留了原舞台剧处理现实与回忆关系的手法："幻想场面中的人物和地点，得随着威利的回忆而变化，而威利本人却一成不变。"（影片导演的话——引者）例如，当主人公一个人在厨房里时（夜晚），他回想起十几年前和孩子们愉快相处的情景，透过厨房的窗子，他看到当年还在中学读书的孩子们在擦拭那辆雪佛莱汽车。从主人公视线引申出的这个画面，当然是十几年前的往事了。可是，在这之后，回忆主体却走出厨房，直接进入往事重现的画面之中。这两部影片在运用同一手法时，也有不同的方式：在《野草莓》中，那位老教授虽然与他回忆中的少年伙伴同现在一个画面之中，他和她们却不能直接交流；而在《推销员之死》中，回忆主体虽然保持着现在时态闯入往事再现的画面，但却可以和回忆中的孩子们相互对话。不管怎么样，在这些回忆的画面中，由于回忆主体保持着现在的样子，这就使得两种时态的界限不复存在，它们完全溶合为一了。

4. 电影时间的心理根据

人们对时间的感受与实际的延续时间常常是不一致的。这种主客观的不一致性，乃是构成电影时间的心理根据之一。

布鲁斯东在谈到“心理时间”时曾经指出如下的现象：“我们说，在一段充满活动的有次序的时间内，会觉得时间过得很快，在记忆中仿佛很‘长’；而在一段被单调乏味的活动所消耗了的有次序的时间中，会觉得时间过得很慢，回想起来，仿佛很‘短’。”① 这里所说的“长”与“短”，当然是与“实际时间”相比较而言，也可以说是对“实际时间”的一种“错觉”。比如，我们在看一部枯燥无味的电影时，会感到在电影院里度过的时间比电影实际放映的时间要长得多。可是，当我们在事后回想这部影片时，又会感到记忆是一片空白，对时间的感觉又要比影片实际放映时间短得多。当我们看一部精彩的影片时，则会有完全相反的感受。电影艺术家正是根据人们对实际时间的主观感受的原理，创造了与实际时间既有联系又有区别的电影时间。镜头内部对动作实际延续时间的压缩和延长，是符合观众主观感受的。但是，实际生活中的某一动作和运动，所以能在人们的记忆中留下超越实际时间过程的印象，必须有一个前提：它确实能唤起我们格外强烈的感受。如果编导者不顾这个前提，随心所欲地运用“慢动作镜头”和“定格”，而动作的内容却是观众毫无兴趣的，或者是不足以使观众格外重视的，那就无法唤起观众的审美感受，甚至会使他们感到编导者在故意玩弄技巧。镜头之间对

---

① 布鲁斯东〔美〕：《从小说到电影》，高骏千译，中国电影出版社 1982 年版，第 55 页。

实际时间的省略，也可能符合人们对时间的主观感受。但是，要使两者相符合，也得有一个前提：那些在镜头之间被省略掉的动作过程，确实是人们所可能忽略的，至少是不会妨碍动作及其动作的连贯感和统一感的。假如编导者把动作的重要环节在切换的空隙中省略了，那就会像舞台剧的编导者对明场戏的选择不当：把并非重要的动作过程放在了明场，而把最重要的东西放在了幕间（或场间）。从这个角度说，编导者无论是对动作持续时间的压缩与延长，还是在镜头之间对动作过程（时间）的省略，虽然都有很大的自由，但是，这种自由却不是无限的，因为它们都要受到观众心理感受的制约。超越观众心理感受的自由，是违背审美规律的。顺便说一句，既然编导者的这种自由要受观众心理感受的制约，那么，他们在运用诸如此类的手法时，就要考虑到大多数观众的心理特质。

其次，观众对时间的心理感受还包含着另一个内容：在实际生活中，一切东西都会停止，唯有时间具有永恒的流动性，它既不屈从人的意志而停滞，也不会任意改变自己的流向；可是，人们对流动时间的主观感受却是另一个样子，有时两者很难完全一致。比如，在我们的思想中浮现出“现在”这个概念，当我们说出这两个字时，那几秒钟已经成为“过去”了。如果谈到我们记忆中的时间流动，它与实际时间的流程可能更不一致。一件事发生在两年前，另一件事发生在一个月前，我们在记忆中重现这两件往事时，可能会把时间的流程完全颠倒过来，从而形成与实际流程不同的连贯性。

四、时空特性与结构美

前面已经从空间与时间这两个不同的角度，分析了电影艺术的特性。我们的结论是，电影是与话剧、戏曲迥然不同的第三种时空综合的直观艺术。这种时空综合的基本特点是：流动空间、构成空间与各种各样的“弹性”时间的综合。而且，我们已经指出，构成电影时空特性的有两种相互补充的方式：各种电影化的长镜头与各种各样的蒙太奇。

任何物体都存在于具体的空间和时间之中，无论是空间还是时间，都是客观存在。艺术要真实地再现物体及其运动的过程，当然也应该将其存在的具体空间及其运动所经历的实际时间，客观地展现出来。这似乎是艺术再现现实的一条基本原则。可是，假如我们承认这条原则的话，那么对本章所谈到的构成电影时空的种种方式，就要产生怀疑了。是的，前面谈到的一切，大部分是与时间、空间的客观实在性不相符合的。然而，从电影艺术审美特性的角度来说，它们却都是合理的。原因恰恰在于：上述构成电影时空的种种方式与具体表现，虽然并不完全符合时空的客观实在性，但它们却与人对时空的主观感受相一致。

林格伦在讨论蒙太奇的原理时说过：

> 蒙太奇作为一种表现周围客观世界的方法，它的基本心理学基础是：蒙太奇重现了我们在环境中随注意力的转移而依次接触视象的内心过程。电影是用画面纪录物象和重现运动的，它能使我们看到栩栩如生的景象；它应用了蒙太奇后，就能准确地重现我们通常察看事物

> 时的方式。这说明了为什么现代的电影能如此生动、有趣和逼真，能远胜那些局限于不自然、不真实的舞台方式和初期影片。这一点还说明了许多其他的问题。事实上我们不久就会明白，上述的简单的原理不只是整个蒙太奇理论的关键点，而且是整个电影表现技巧的关键点……①

这些话当然是正确的。不过，这个“简单的原理”不仅适用于蒙太奇，而且，也适用于各种电影化的“长镜头”。普多夫金在谈到蒙太奇时指出：“影片以它特有的方式把现实的各种要素重新加以安排，以造成一个新的、唯它独有的现实。”无论巴赞如何强调“长镜头”的“现实性”，他所特别重视的那种长镜头也并不是现实时空的原样复现，而只能是造成一种新的、唯电影独有的现实。“艺术中没有‘真正’的现实”，米特里的这句话是千真万确的。如果说电影艺术在创造“唯它独有的现实”方面拥有独特的方式和方法，那么，我们应该说，蒙太奇和长镜头（电影化的）正是两种并行不悖、相互补充的重要方式。

不过，无论是长镜头还是蒙太奇，在创造影片特有的时空方面，在创造电影中的“完整现实”方面，还都属于一部影片的一个个局部片断。正如汉德逊所指出的那样：

> 段落，这是这两位理论家在有关电影形式的讨论中的极限。虽然不论爱森斯坦还是巴赞，或是他们二人一起实际上都没有创造出一个哪怕是有关段落的完整的美

① 林格伦〔英〕：《论电影艺术》，何力等译，中国电影出版社 1979 年版，第 51 页。

> 学。二人都没有研究过整部影片的、亦即电影艺术的完整作品的形式组织问题。这两种理论最严重的局限性就在于此，爱森斯坦和巴赞的理论都仅限于对整部影片略提一下，爱森斯坦倒是有一篇短文，不过，严重的是，他们二人对整部影片的讨论用的都是文学的而非电影的概念。①

要讨论整部影片的“完整的美学”，既不是“蒙太奇”和“长镜头”理论所能胜任的，也不是本章所能承担得了的。与此有关的一些问题，有的在前面已经讨论过了，有些在后面两章还要继续探讨。这里只想就汉德逊所说的“电影艺术的完整作品的形式组织问题”，再简括说明几句。

所谓“形式组织问题”，也可以说是一部影片的“结构”问题。关于影片结构的方式和类型，这里不准备详细讨论。

有人说：“在文学领域中最具有结构美的是小说。”而日本电影理论家野田高梧则认为：“在艺术作品中最具有结构美的只能是电影。”②实际上，各种艺术都有再现现实的特殊方式，因而都具有特殊的“结构美”，彼此既不能相互替代，也难于断言孰优孰劣。不过，电影艺术确实有独特的结构美。有人认为，电影在结构上不同于戏剧而接近于文学。如果把“接近于文学”理解为，它在时空的自由性方面接近于小说，这种说法当然不无道理。然而，问题在于：小说的基本手段是语言（文字），而语言是思想的直接现实，小说的结构只服从于思维的逻辑，它是凭藉这种逻辑才获得时空自由性的。而电影则是一种音画复合的直观

①② 引自《世界电影》1982 年第 5 期，第 41—42 页，1981 年第 6 期，第 89 页。

艺术。构成一部影片结构的是如下的逻辑：由画面和音响构成了一个个画格，在这种画格中又是以动作为中心的；这些元素构成为镜头（活动画面），镜头中包含着环境与动作的相互关系以及两者的运动；由若干镜头组接构成为场面和段落；又由众多场面、段落构成为影片。前面已经说过，画面中的动作是电影艺术的构成元素之一，而且是电影的基础。这里所说的动作，不仅包含在一个个镜头之中，也渗透在镜头组接构成的场面与段落之中。因此，建筑在这种直观形象逻辑基础之上的影片的结构，就不同于建筑在思维逻辑基础之上的文学的结构。两者有实质性的区别。从总体性实质来说，电影结构的原则更接近于戏剧。戏剧结构的原则是：在舞台时空的范围之内组织动作，使其成为一个有机整体。那么，我们同样可以说，电影结构的原则是：在银幕时空的范围之内组织动作，使其成为一个有机整体。当然，承认这种共同的原则，必须以强调以下的差异性为前提："舞台时空"与"银幕时空"是南辕北辙的。正是因为如此，无论是"长镜头"还是"蒙太奇"，它们都只是构成动作展开的空间与时间的一个局部、一个片断；而部分必须服从全局。也就是说，"长镜头"和"蒙太奇"，它们必须服从于为实现动作统一性而必不可少的总体布局上的完美和谐。野田髙梧说过："如果进一步来考虑构造美的形成，可以这样说，第一是画面的构图，第二是画面与画面的连接方法，第三是速度的快慢，第四是节奏的强弱，第五是部分与整体的比例，第六是剧情的适当变化，第七是抑扬，第八是和谐，第九是量感，等等。这些条件通过光和影浑然一体的表现出来，便构成电影的外在美。"① 无论是画面的构图，还是画面与画面的连接方法，都存在着局部与总体是否和谐

① 引自《世界电影》1981年第6期，第92页。

的问题。而影片的速度与节奏，当然是与镜头及其组接方式有关的。然而，局部的“长镜头”和“蒙太奇”构成的局部节奏，也必须纳入到整部影片的总体节奏之中，就像一部交响乐中的一个片断、一个乐章……余者类推，都应如此。而衡量所有这些关于速度、节奏、剧情的适当变化、抑扬、和谐、量感等等的尺度，关键是能否为整部影片的动作统一性服务。

当然，影片实现动作统一性的途径和方式是多种多样的，但原则应是共同的。如果局部与全局、片断与整体的辩证关系被忽视了，那么，在苦心经营“长镜头”和“蒙太奇”片断的时候，就会走向一个极端：“只见树木，不见森林”。

除此以外，还有一个重要的原则：一部影片的审美价值，包含着形式美与内容美两个标准。所谓电影美，应该是两者的辩证统一。对此，我们在后面的章节中还要继续探讨。

第四章　电影中的假定性

电影和其他艺术样式一样，也是反映现实的一种方式。就其与现实生活的一般关系来说，有很多原则都是共同的。比如，任何一部艺术作品都是现实生活（包括外部现实与心理现实）的反映。这条原则当然也适用于任何一部影片。问题在于，只要一涉及到电影反映现实生活的方式，并且从这方面与其他艺术进行对比，就会出现各种不同的，甚至是截然对立的观点。特别是，当涉及到“假定性”这个概念及其内涵时，当涉及到对不同艺术样式中“假定性”的具体表现时，各种对立的观点就显得更为突出。这方面的论争已经持续了很久，至今仍然没有结束。

鉴此，本书在广泛阐明电影美学的基本问题时，就有必要对“电影的假定性”进行较详细的讨论。

一、概念必须统一

理论研究的出发点是创作实践，其归宿也是总结实践经验以求得去指导实践。根据这个原则，我们讨论任何美学问题，也应该从实践出发，避免从概念出发。在80年代讨论电影美学问题，并不是白手起家。在电影艺术的几十年发展历程中，不仅有丰富的实践经验为理论研究提供了基础，而且，又有大量的理论著作可供我们学习借鉴。前人和今人的理论观点，正确的东西可供我

们吸取，偏颇、错误的也可以推动我们把讨论深入下去。在这中间，不同观点的论争是不可避免的，也是必要的。但研讨问题必须有一个前提："概念"及其内涵的统一。如果彼此运用的概念不同，或者对同一概念内涵的理解不同，讨论和论争就不能对准焦点，也就很难在相互切磋中把问题深入下去。

为此，我想在具体讨论"电影的假定性"这个论题之前，先对一些概念本身费些笔墨，以求得能把后面的讨论对准焦点。

1. "真实性"与"假定性"

"真实性"是各门艺术理论通用的美学概念。它既是真正的艺术形象所共有的素质之一，也是评价任何艺术形象的重要标准之一。尽管人们对这个概念有各种不同的解释，但有一点是明确的：艺术形象的"真实性"，并不意味着机械地复制实际生活。在我们看来，所谓"真实性"，指的是艺术形象中现象与本质、偶然与必然、个别与一般、局部与全局的辩证统一。任何一个真正的艺术形象都是个别的、具体的和直观的。但是，只有当形象在个别中寄寓着一般性，在形象所反映的具体现象中蕴含着某种共同的本质，在直观的形象中寄寓着非直观的内容，形象才能是具有"真实性"的。从这个角度来说，当电影只有"照相"的纪录功能时，它还不能创造出真正的艺术形象。当电影在发展过程中终于成为一种"艺术"之时，它所创造的形象，虽然还保留着"照相"的性质，但是这种"照相性"已经兼有"真实性"的素质了。在真正的电影艺术作品（影片）中，无论是单个的短镜头和长镜头，还是由镜头剪辑构成的蒙太奇，有没有真正的艺术价值，都不能不受到"真实性"的检验。

美国当代电影理论家布·汉德逊认为，世界上的电影理论有"两种类型"，一种类型可以爱森斯坦为代表（其中也包括普多

夫金和安德烈·马尔罗)；另一种类型则以巴赞为代表（其中也包括克拉考尔的理论)。汉德逊在区分这两类理论时指出：

> 爱森斯坦和巴赞的出发点都是真实。他们之间的主要差别之一，就是爱森斯坦超越了真实（超越了电影与真实的关系)，而巴赞却没有。显然，首要的是明确各人对真实的理解：由于这个术语是他们两人的理论基础，它在某种程度上决定着由此而产生的一切。然而这两个理论家实际上并没有对真实下一个定义，也没有发展任何有关真实的学说。在一定程度上，他们两人各自的理论是建筑在本身尚未弄清楚的基础上的。①

既然两个人不同的理论都建立在“真实”的基础上，而又都没有“弄清楚”“真实”的实质，那么，这两种理论就很难说是完善的了；而且，要区分他们各自依据的“理论基础”，从而把不同的主张严格区分开来，也就不那么容易了。

众所皆知，爱森斯坦电影理论的核心是“蒙太奇”。按照汉德逊的概括，爱森斯坦的“蒙太奇”理论的实质在于：“一段未经剪接的片子只不过是对现实的机械的复制；而这种东西本身是不能成为艺术的。只有当这些片段按各种蒙太奇的型式加以安排后，电影才成为艺术。”② 在我们看来，“对现实的机械的复制”并不等于艺术的“真实性”。在爱森斯坦的心目中，电影所以能成为艺术，恰恰由于它能够借助于蒙太奇，使众多“机械复制现实”的单镜头在相互组合之中获得“新的质”；这样，电影就可以由“对现实的机械的复制”升华到对现实的艺术概括，从

① 引自汉德逊《电影理论的两种类型》一文，见《世界电影》1982年第4期。
② 引自《世界电影》1982年第4期，第35页。

而获得艺术形象所必备的“真实性”的素质。

与此相对立的，巴赞电影理论的核心则是“长镜头”，他用这种“长镜头”的理论与爱森斯坦的“蒙太奇”理论相对立。汉德逊在概括巴赞的理论时指出：“如果一个镜头显示出是忠实于真实的，那么，以此类推，把一系列这样的镜头简单地连接起来，也应当忠实于真实。巴赞根本不关心这一最后的总和，及其与真实的关系。看来，他的立场是：每个镜头都要忠于真实，那么对整体就不必去担心了（整体仅仅是局部的总和）。或许可以这样说，真实的局部连接在一起，那么不管你愿意与否也就加成一个真实的整体。”① 如果我们抛开对“真实”这个概念本身的理解，对巴赞理论的实质可以归结为两点：其一，他不同意爱森斯坦否定单个镜头能“忠于真实”的看法，而是认为：任何一个单个镜头本身就具有“忠于真实”的素质。其二，他不同意爱森斯坦关于“两个蒙太奇镜头的对列”是“二数之积”的看法，而是强调被简单连接的两个镜头只是“二数之和”。不过，关于“其一”，爱森斯坦本人也对自己的理论进行了修正，他在著名论文《蒙太奇在1938》中说过：在最初阐明蒙太奇理论时自己的“错误在于，主要强调了对列的可能性，而放松了对于对列材料问题的研究性的注意。”因此，他补充说：“那么，为了把两个极端纳入正轨，应该更多地注意什么呢？应该注意的是那基本的，既能够同等地决定‘镜头内部的’内容、也决定这些单独的内容在结构上的相互对列的东西，也就是那整体的、总的、统一的内容。”② 很明显，在爱森斯坦补充了自己的蒙太奇理论之后，巴赞的第一个主张似乎也可以被包容其中了。而就“其二”言，巴赞将镜头对列只看成是由“简单连接”而造成的

① 引自《世界电影》1982年第4期，第46页。

② 引自《蒙太奇在1938》，见《电影艺术译丛》1962年第1辑。

“二数之和”，否定它们在相互连接中可能产生“新的概念，新的形象”，是有很大片面性的。

然而，上述对比还是在抛开如何理解“真实”这一概念的前提下进行的。如果我们进一步讨论他俩对“真实”本身的理解，事情就变得复杂得多了。爱森斯坦并没有在解释这个概念方面下功夫，他似乎是把这个概念的内涵看成是不言而喻的。可是，他对“真实”的理解却往往寄寓在对蒙太奇理论的具体阐述之中了。比如，他在分析蒙太奇原理时引用了皮尔斯的一则寓言：

> 全身丧服的妇人在坟前放声大哭。
>
> “想开一点吧，太太，”一位香客甚表同情地对她说。“上帝的慈悲是广大无边的。在这个世界上，除了您的丈夫，您一定还可以找到能够使您幸福的男人的。”
>
> “是啊，”她哭着回答，“是找到了，唉，……这就是他的坟墓啊……”

爱森斯坦试图藉此说明：坟墓和站在坟前痛哭的妇女，是“两个事实，两种现象”，当把这两个现象对列在一起时，人们总是习惯于根据自己的生活经验，“几乎自动地作出完全有一定规格的结论或者概括”。从事实、现象到艺术形象，正是包含着从实体到结论或者概括的升华，或者是二者的统一。而皮尔斯的这则“寓言”，正是由于兼有这两种素质，才可以称之为“形象”；不过，寓言本身创造的形象却打破了“一成不变的规格”，因为两个现象对列所创造的形象并非是“哀悼亡夫的寡妇”，而是“哀悼情夫的情妇”。由此可以看出，爱森斯坦对“真实”的理解是：在具体、个别的现象及其相互联系中，揭示出具有“普遍

性质”的内涵。也就是说，他心目中的“真实”，并非是客观地再现个别现象，而是包含着个别和一般的统一，现象和本质的统一。

然而，巴赞尽管在阐明“单镜头”理论时一再谈到“忠于真实”，他对“真实”的理解却显得模糊不清，甚至自相矛盾。他在谈到绘画艺术时曾经说过：“要求表现客观世界既具体又体现了本质含义的真正写实主义，与迷惑视觉（或迷惑思想）的虚假写实主义”是有区别的，“后者只满足于几可乱真的表象”。当然，“写实主义”并不是“真实”的同义语，两者既有联系又有区别。但是，从他对“真正”与“虚假”的写实主义的区分中，也可以看出对“真实”的理解。他既然称“只满足于几可乱真的表象”的倾向为“虚假写实主义”，可以看出对这种倾向是否定的。换句话说，只满足于再现客观事物表象的逼真，并不是“真实”的；而他认为艺术所需要的“真实”正是包含在对“真正写实主义”的解释之中，亦即“既具体又体现了本质含义”。这里也包含着现象与本质的统一。应该说，这种“真实观”是接近正确的（虽然还不够明确）。问题在于，当巴赞从绘画艺术转向电影艺术时，却抛弃了这样的“真实观”，反而和他指出的“虚假写实主义”并驾齐驱了。他明确指出：“摄影的美学特性在于它能揭示真实。”可是，他在解释“真实”时，却只是强调“照相”的“客观性”、“原物体”与“再现物”的同一性以及“原貌再现”等等观点：

> 摄影与绘画不同，它的独特之处在于其本质上的客观性。在原物体与它的再现物之间只有一个无生命的物体的工具性在发生作用，这是破天荒第一次。外部世界

的影象第一次按照严格的决定论[①]自动生成，不用人加以干预，参加创造。

摄影得天独厚，可以把物体如实地转现到再现物上……

唯有摄影机镜头拍下的客观摄象能够满足我们潜意识提出的再现原物的需要，它比几可乱真的仿印更真切，因为它就是这件实物的原型……

摄影机镜头摆脱了陈旧偏见，清除了我们的感觉蒙在客体上的精神锈斑，唯独这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌……[②]

综合上述论点，我们很容易发现巴赞与克拉考尔在电影美学上的共同性：电影的本性在于“物质现实的复原”。难怪汉德逊把他们看作是电影理论的同一类型了。

我们在这里不准备详细讨论两种类型的代表人物的观点孰是孰非，也不准备对他们的理论体系详加分析。我只想指出，对“真实”及“真实性”的不同理解，很可能导致对电影假定性作出不同的结论。如果按照巴赞和克拉考尔的“真实”观，似乎可以得出结论：电影的假定性程度是最小了。可是，如果按照爱

① 这里所说的“决定论”是一种哲学学说。它强调事件和现象自身的客观规律性、必然联系性和因果制约性，但却否定人的积极活动的必要性。在哲学上，“决定论”一般都具有机械唯物论的性质。巴赞用这种哲学学说解释艺术创作现象，片面强调形象的客观性，否定了创作者的主观活动对创造形象的影响作用，这是不科学的。——引者

② 引自《巴赞的电影美学论文》，见《世界电影》1981 年第 6 期。

森斯坦对“真实”的理解，我们却可以得出另一种结论：真实性和假定性并不是相互对立的概念，它们在电影艺术中完全可以并行不悖；而且，要达到这样的“真实性”，就需要各种各样的“假定性”。所谓“真实”，既然包含着个别和一般、现象和本质的统一，而构成“艺术形象”的基础条件正在于个别性和现象的直观性。所谓“一般性”和“本质”，只能寄寓在个别性和直观的“现象”之中。艺术家们进行艺术创作，都不可能是把现实生活进行一般性的本质的概括（那是哲学家的工作），他们在作品中所写的、所描绘的都是个别的事物，都是现象，通过具有现象直观性的个别形象，揭示某些具有一般性的本质。要完成这种艺术揭示的任务，就需要借助于各种各样的假定性的方式。文学（小说）是这样，绘画、音乐是这样，戏剧是这样，电影也决非例外。不过，它们由于自己拥有的材料和手段不同，因而“假定性”的具体表现也有所不同。从这个角度来说，假定性乃是一切具有真实性的艺术所共有的属性之一。

2. “现实主义”与“假定性”

现实主义作为一种创作方法，它乃是艺术家认识生活和反映生活、创造形象的诸种原则和方法之一。与之相并列的，还有“古典主义”、“浪漫主义”、“自然主义”、“象征主义”、“表现主义”、“超现实主义”等等。有人把这些“主义”称之为不同的“流派”，这只是赋予它们以不同的概念，其内涵则是大同小异。例如，王朝闻主编的《美学概论》中指出，艺术流派是由“审美理想”、“创作主张（当然也要体现于创作实践）”、“表现方法”等等因素构成的，而“这样的流派往往被概括为某种主义，例如西方17世纪以来的古典主义、浪漫主义、现实主义、自然主义，等等。”在苏联50年代出版的《马克思列宁主义美

学原理》中，则把这些“主义”称之为不同的“艺术方法”。该书指出：“艺术方法不仅体现对现实的审美关系的规律，而且也体现创造形象，即人的艺术创作活动的原则和规律。”要在这些著作中严格区分“创作方法”和“流派”的界限是困难的。它们常常在不同的“概念”中表现出共同的内涵。在我们看来，“现实主义”既可以说成是一种“创作方法”，也可以称之为一种“流派”。尽管如此，“现实主义”的含义还是明确的。

恩格斯说过：“现实主义的意思是，除了细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。”① 这些话已经成为关于现实主义的经典性定义。很明显，在他看来，“细节的真实”乃是现实主义的一个基本要求。但仅仅如此，还是不够的。真正的现实主义还包含着环境和人物的典型性以及两者的辩证统一。这里所说的“典型环境”和“典型人物”，都包含着个性和共性、现象和本质、局部和全局的辩证统一。

这里，我并不想详细讨论“现实主义”的种种特征，只是想就它的基本含义作简括说明，因而引述这两段“定义”性的解释也就够了。如果我们这样理解“现实主义”，那么，它与“假定性”是不是截然对立的呢？当然不是。

吉甘曾经说过：由于电影具有“现实主义的本性”，因此它就“不容许假定性”，至少它的“假定性的程度是最低限度的”②。他所以会得出这样的结论，其原因或者在于对“现实主义”的误解，或者是出于对“假定性”的误解。既然现实主义并非仅仅是“原貌再现”，也并非仅仅是大量生活细节的自然堆砌，而包含着通过“典型环境”和“典型人物”揭示具有一般

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社1972年版，第462页。

② 吉甘〔苏〕：《论导演剧本》，李溪桥译，中国电影出版社1979年版，第49页。

意义的本质，那么，它所创造的形象就不是实际生活中“原物”的同等物，从生活到艺术的创作过程中，就包含着艺术家对生活素材的加工、提炼、集中、改造。而在这个过程中，也就包含着运用各种假定性的再现现实的方式。

当然，在“现实主义”的艺术中，也包含着不同的风格。具有不同风格的艺术作品，在假定性的程度上可能有大有小，但那只是相对的。对此，我们在后面还要谈到。

当然，“现实主义”并不专属于哪一种艺术样式，它是包容小说、绘画、音乐、戏剧、电影等各门艺术的统一的创作方法（或曰流派）。“现实主义”的基本原则对这些艺术样式都是共同的。可是，各种艺术样式都是用自己特有的材料和手段去再现现实的。不同的材料和手段创造出不同的艺术形象，在这中间，就会形成“假定性”的不同表现，也可以说是各种不同的“约定俗成”的“规格”。

3. “逼真性”与“假定性”

在众多的概念中，真正与“假定性”相对立的恰恰是“逼真性”。

所谓“逼真性”并不是“真实性”的同义语。虽然两者所表述的都是艺术与现实的关系，但它们却有不同的审美内容。

“逼真性”，或者说是“酷似实际生活”，或者用巴赞的话来说，叫做“几可乱真”，是有特定含义的。艺术作品中的绘画、音响和环境、人物，如果同实际生活中的“原型”相近似，甚至“原物体”与“再现物”是等同的，我们就可以称之为具有“逼真性”。一般的“照相”只是忠实纪录生活中的某个物体、人物的影象，它是具有“逼真性”的。可是，“照相式地反映生活”，却是评价艺术作品时的贬词。也就是说，它并不是真正的

艺术，最多也只能称之为“自然主义”的艺术。电影所以成为一种艺术，恰恰是以如下情况为前提的：它一方面保留了“照相”的本性，一方面又改造了这种本性；前者使它仍然具有某种程度上的“逼真性”，后者则使它离“逼真性”愈来愈远。如果我们把电影的本性简单地归之为“逼真性”，那么，当然可以说它的假定性程度是“最低限度的”；然而，如果真是这样，它就会永远停留在“照相”的水平上，就很难成为一种独立的艺术样式了。

对于“假定性”，向来是众说纷纭的。在俄文中，“Условность”是一个抽象名词，它的含义相当广泛，有时它泛指一切非写实的手法，有时甚至被当作“假”的同义语。把它译成汉语，则是“程式化”、“虚拟性”、“假定性”、“约定俗成”等等。由于在中国艺术中，“程式化”和“虚拟性”常常专指戏曲艺术中特殊的表现手法，因此，人们多把这个词译为“假定性”。实际上，在国外，“假定性”往往与“程式化”是同义语。一般地说，它包含着这样一些含义：首先，它指的是艺术形象的构成形式与实际生活的自然形式之间的区别。任何真正的艺术形象都有别于实际生活中的具体事物，形象并不等于原型；把实际生活中的具体事物创造成艺术形象，必然要有所集中、加工、改造，甚至“变形”。“假定性”指的正是集中、加工、改造的幅度以及“变形”的程度。因此，它乃是一切艺术的基本属性。其次，艺术家在运用某种艺术样式再现现实时，他必定要藉助于这种艺术样式创造形象时的种种“约定俗成”的手段和手法，而发挥它特有的形象表现力。这些“约定俗成”的手段和手法，已经被欣赏对象所承认，已在艺术家和欣赏对象之间形成“默契”，我们把这些手段和手法称之为这种艺术样式所特有的假定性手法。艺术正是依靠这种“假定性”，才得以与实际生活区别开来，并产生出巨大的艺术力量。否定了“假定

性”，也就抹杀了艺术与生活的界限，从而把艺术变成实际生活的翻版。

正因为如此，片面强调“逼真性”，并不符合艺术再现生活的原则和规律，到头来只会葬送了艺术本身。从严格的意义上说，“逼真性”和“假定性”是相互对立的。片面强调“逼真性”，往往会导致否定“假定性”。

当然，这只是就两个概念的基本含义得出的结论。实践要比结论本身复杂得多。何况，人们在运用“逼真性”这个概念时，也会有意无意地改变了它的基本含义。由于这些原因，我们在明确这些结论的同时，还要对各种艺术现象作具体分析。

二、电影中的“逼真性”

既然“逼真性”是与“假定性”相对立的，那么，在具体分析电影中“假定性”的各种表现之前，最好先搞清“逼真性”在电影中究竟有什么表现，以及应该如何理解这些表现。

1. 关于“镜头画面”的“照相本性”

如前所引，巴赞的电影理论中有一个重要的观点：“唯独这种冷眼旁观的镜头能够还世界以纯真的原貌”，它所拍摄的物象“比几可乱真的仿印更真切，因为它就是实物的原型”。我们已经指出，巴赞的这些观点和克拉考尔关于电影本性的观点是基本一致的。克拉考尔把一部题名为《电影的本性》的著作，加上“物质现实的复原”作为副题，已经说明了他的电影美学观的核心。他在此书的“自序”中又说，“它的立论基础是：电影按其本质来说是照相的一次外延，因而也跟照相手段一样，跟我们的

周围世界有一种显而易见的近亲性。”他把讨论“照相”的特性，作为全书的“导论”。在进入本题之后，开宗明义又是这样的结论：电影的“基本特性是跟照相的特性相同的”。他认为，电影在再现“物质现实”时有两种功能：“纪录的功能”和“揭示的功能”。在谈到“纪录的功能”时，他认为电影和照相的区别在于：前者能够纪录“在时间中演进的现实”，而后者则不能；也就是说，电影能够纪录人和物体运动的过程，而照相则只能捕捉它的一个瞬间。他虽然也谈到“揭示的功能”，却又把“揭示”的含义归之为三点：“揭示在正常条件下看不见的东西；触目惊心的现象；和外在世界的某些可以称之为‘现实的特殊形式’的方面。”因此，他认为：电影与“未经加工的现实”的关系，比“绘画”、“文学”、“戏剧”都要近得多。

> 绘画、文学、戏剧等等，不管它们跟自然界有多大牵扯，它们并不真正地再现它。毋宁说，它们是利用自然界作为原料来构造出含有独立性质的作品。原料本身在艺术作品中已无所存留，或者说得更精确些，所有能存留下来的东西都已被改造得足以体现出作品所要表达的意图。从某种意义上来说，现实生活素材在艺术家的意图中消失了。当然，他的创作想象可能是由实在的物象和事件点燃起来的，但他并不按照它们原来的无组织状态，把它们保留在作品之中，而是按照它们在他心中唤起的形式和想法来任意地处理它们。

> 艺术闯入电影的结果是使电影的固有的可能性遭受了损害。如果有些影片为求美学上的纯洁性而接受了传统艺术的影响，它们便放过电影手段所特有的发挥专长的机会。它们即便描绘了可见的世界，它们也不可能把

> 它表现出来，因为其中的镜头只是为构成可以够得上艺术资格的玩意儿而设计的；这样，现实生活素材也就在这类影片里丧失了它作为原始材料的特性。[①]

当然，克拉考尔并没有否认电影是一种“艺术”，他认为，电影乃是“另具特色的艺术”，“是唯一能展示其原始材料的艺术”。问题在于，克拉考尔把电影从“绘画、文学、戏剧”等“艺术”中独立出来，尽管这是为了探求这种特殊艺术样式的美学特性，但他却有意无意地把“艺术”应有的共同特性从电影中抽掉了。

艺术，作为认识现实与反映现实的特殊方式，当然都是根据生活素材“构造”成的。在艺术家根据生活素材创作艺术作品时，总是有明确的创作意图。这种意图本源于艺术家对生活素材的认识，当它形成时，艺术家就要对生活素材进行选择、加工、改造，甚至不可避免地有所虚构，创造出艺术形象，并把意图渗透在形象之中。这样，生活素材就不可能原样不动地存留在艺术作品之中，有些被舍弃了，有些被改造了。没有这样的过程，就不会产生真正的艺术作品，也就不会有我们所说的“艺术”。

可以看出，克拉考尔在谈论绘画、文学、戏剧等艺术样式时，是承认这些美学原则的。然而，他却认为，这些美学原则却不适用于电影和照相，他甚至以为“照相的本性”与这些原则是矛盾的。

究竟怎样理解电影的“照相本性”？所谓“照相的本性”是否可以说是“逼真性”的同义语？就“照相”来说，最忠实于原物的影象并非（也不可能）就是原物本身。将影象与原物相比，它们的界限是很明显的。

---

① 克拉考尔〔德〕:《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社 1987 年版，第 380、381 页。

首先，在自然界，任何物体都是在三维空间中存在的，而照片上的影象只能是二维空间；把一个立体物变成平面的影象，已经改变了原物的自然形态。

其次，在实际生活中，无论是单个人、人群，还是其他运动着的物体，都处于持续活动之中，即使一个人是静坐不动的，其面部表情也是持续变幻的。可是，照相机却只能是捕捉它们在持续活动中的一个瞬间（电影摄影机克服了照相机的这个局限）。把运动中的原物变成一个静止的画面，也使原物和影象之间发生了质的变化。正因为如此，用照相机拍摄静物和自然景物，才更符合“照相”的本性。

再次，在实际生活中，任何物体都不是孤立存在的：一棵树，或是森林中的一个局部，或是矗立在村边、路旁和一望无际的农田之间；一个人总是与其周围的广阔环境背景并存；一条江河要穿过山川，同时又与它流经的自然环境构成统一的整体；一条街道只是巨大城市中的一个角落……但照相机摄录影象则是受其视野限制的，在照片上的物体影象不可能超越照片的框框。这样，被摄物体与周围环境的联系已经被割断了。从这个角度来说，照片中的影象与物体的自然存在形态之间也有质的区别。

还有，一般照相只能获取黑、灰、白三种颜色的影象，它同自然界色彩斑斓的原物是完全不同的。当然，彩色照相在这方面有所发展。但，就连最先进的彩色照相工艺，也不可能再现出自然所具有的原色。彩色照片和彩色电影，就其色彩来说，也都是假定性的。

克拉考尔也正视照片与自然之间的界限：“照片并不仅仅抄袭自然”。其实，原封不动地“抄袭自然”，是根本不可能的。无论是用平面影象反映立体物体，用静态影象反映运动中的物体，还是割断物体与周围环境的联系使之孤立出来，以及在色彩上的改变，等等，都说明“照相”在“逼真性”方面也是相对

的，在“逼真性”之中也渗透着假定性的。

到此为止，我们还只是把照相机作为一个客观摄录现实影象的工具，也就是说，还没有把使用照相机的人的主观活动作为完成照相过程的一个重要因素来考察。可是，人在使用照相机前后以及其他方面的主观活动，却可能成为照相过程中的一种支配力量。他不仅可以根据自己的意图选取拍摄的对象、选择镜头的方位和角度，而且，还可以对拍摄对象进行修改、加工和其他必要的改造。正是由于照相者可以对画面构图进行选择和必要的改造，以及在光线、影调、色调等等方面进行处理，才使一般的照相成为一种艺术——摄影艺术。在摄影艺术作品中，“逼真性”相对地削弱了，“假定性”的程度却相对地增加了。这是人所共知的事实。

电影，如果只是对实际生活中的某些运动、事件作“如实”纪录，我们一般称之为“纪录片”。一般的“纪录片”似乎更接近“照相的本性”。克拉考尔也强调两者的相近性：

> 如果影片制作者所使用的方法是与电影的基本美学原则相吻合的，他的方法便称之为“电影的方法”，这个术语和“照相的方法”一样，完全属于同一类属。很显然，凡是现实主义倾向的影片都是体现了电影的方法的。这就意味着，即使象新闻片、科教片、毫无艺术味的纪录片等等之类几乎完全没有创造要求的影片，从美学的观点来看，也都是合乎电影本性的——似乎要比那些为了追求艺术味而不大注意外部世界的影片更合乎电影本性一些。[1]

[1] 克拉考尔〔德〕：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社1987年版，第48页。

在这里，我们不想再讨论诸如“现实主义倾向”之类的说法，因为前面已经分析过了。至于科教片、新闻片以及一般的纪录片，和“不大注意外部世界的影片”究竟何者更符合电影本性，那是很难凭空断言的。对此，我们下面就会谈到。值得注意的是，克拉考尔的这段话是基于电影的“基本特性是跟照相的特性相同”这样一个美学观点上的。可是，这个美学观点却颇为值得深入讨论。

仅就一般的纪录片（“毫无艺术味道的”）来说，它的单个镜头画面与一般的照相在本性上是基本相同的。然而，他们之间却有两点质的差异：一是纪录片可以再现出运动的过程，兼有时间和空间两种因素；而一般的照相却只是静态的画面，它只有空间的因素。二是一部纪录片已经包含着镜头与镜头之间的连接组合，在一般的照相基础上又增加了剪辑的过程。从纪录片与一般照相的共同点来说，照相中所具有的“逼真性”和“假定性”，当然也都适用于纪录片。可是，这种结论也只能是“假定性”的。因为任何一部纪录片都不可能是一个个孤立的镜头画面。实际上，我们所说的两个不同点，恰恰正是“纪录片”更重要的特性。正是由于纪录片与照相的这两点差异性，就使之大大增加了“假定性”的程度（与一般照相相比）。特别是，当纪录片的制作者用剪辑方式纪录运动和事件的过程时，“逼真性”就更加明显地被“假定性”所溶化了。人们都知道，除了在电影刚刚诞生后的一段时间内，不经剪辑的纪录片几乎是不存在的。不过，对于剪辑本身与假定性的关系问题，这里暂不涉及。

从纪录片转向故事片，我们就要从“照相工艺”转向了“艺术”。尽管制作它们的工具（摄影机等）是共同的，但摄影机拍摄的内容却不同了。克拉考尔把是否注意“外部世界”作为符合“电影本性”的尺度。我们尽管可以接受这种说法，却

不能不对它作些补充说明。如前所述，电影确实注重再现可见的“外部现实”，也可以说这是它的长处。但任何一部有艺术价值的影片，都不应该是“外部世界”的简单复现，甚至也不应该停留在“外部世界”的纯视觉效果上。如果电影的功能仅仅局限于此，那它就永远不能成为一种艺术。而我们讨论“电影美学”的出发点，恰恰是把电影作为一种“艺术”。何况，从一般的纪录片到故事片，摄影机拍摄的内容也发生了变化。用克拉考尔的话来说，它已经从“未经搬演的现实”变成了“经过搬演的现实”——也就是说，已经从“未经加工的现实”[①] 变成为“经过加工的现实”了。

任何一部真正的故事片，都不可能是原始生活素材的仿印和堆砌，而是经过艺术家精心创造过的。比如，生活素材“原来的无组织状态”，到了故事片中已经成为“有组织”状态了，至少在情节的典型化方面，这种改变是十分明显的。再如，故事片中镜头画面的主体（就总体而言）是人物。在纪录片中，出现的人物都是实际生活中原有的，而故事片中的人物则多是艺术典型化的产物，大都并非实际生活中某个原型的再现；即使在“传记性”的故事片中，人物虽然大都有原型，但它们也是经过艺术家的主观认识被重新塑造过的，也不可能是实际人物的原貌再现。因而，文学、戏剧等艺术样式再现生活的种种原则和方式，一般也适用于电影艺术（特别是故事片）。在这中间，“假定性”的程度很难说孰大孰小。

总之，我们既然是把电影作为一种艺术来看，那么，它就不

① 这里说纪录片拍摄的是未经“搬演”（或加工）的现实，也只是相对而言。因为，在一般的纪录片中，也不可能是现实的“原貌再现”。拍摄者对现实生活中实有的事件过程、场面、细节等等，也都要经过选择、裁剪，而“选择”、“裁剪”也可以说是“加工”（或“搬演”）。至于在“艺术性纪录片”中，“加工”的幅度则更要大得多。

仅具有“照相的本性”，也兼有“艺术”的本性。这两者是辩证统一的。如果提醒人们在重视后者的同时，不应忽视前者，那无疑是正确的。我认为，克拉考尔、巴赞等人的理论所以值得重视，恰恰在于它们强调了前者，提醒了从事电影创作的人们不要忘掉“照相的本性”。但是，如果只讲前者而忽视了后者，那已经有意无意地把电影排除在“艺术”之外了。这对电影艺术的健康发展是很不利的。

2. “视觉环境”的“逼真性”

有些电影艺术家、理论家所以认为电影的假定性程度是最小的（甚至认为要远远小于戏剧），其根据主要在于：电影中的视觉环境是最“逼真”的。我觉得，这个根据基本上是站得住的；但是，对此同样需要作具体分析。

在动作环境方面，假定性程度最大的是中国戏曲艺术。在戏曲舞台上，离开了人物的动作和台词，就根本不存在具体的环境。戏曲演员靠自身的虚拟动作和台词创造出假想的环境，而观众同演员之间已经建立起“约定俗成”的“规则”，他们能够通过虚拟动作和台词辩认这种假想的环境。在这里，根本找不到任何“逼真性”，展示环境的方式完全是假定性的。

话剧中展示动作环境的方式，则显得复杂得多。一般地说，它可以分为两派：写实派与写意派。写实派强调动作环境的视觉具体性，主张靠这样的布景创造出酷似实际生活的幻觉。如果动作是在一个客厅里持续发展的，那么，舞台就要布置成酷似客厅的具体环境，藉以帮助产生真正客厅的“幻觉”；如果动作的环境是街道，舞台上就要出现街旁的商店、楼房、路灯杆等等，以期使观众产生一条真正的街道的幻觉；假如动作是在森林中持续发展的，舞台上就要造成森林的幻觉，一般要有树木的实景以及

用幻灯投影映出的广阔森林的远景；假如动作是在江河中的船上展开的，舞台上就要出现一条实体的船，并用彩绸、灯光等等造成江河的幻觉……有人把话剧中展示动作环境的这种方式，称之为“幻觉主义”。所谓“幻觉主义”，指的正是要在舞台上用写实的环境布置构成酷似实际生活的幻觉。

写意派则与此不同。一般地说，它们都否定用写实的布景造成实际生活中具体环境的幻觉，不追求动作环境的视觉具体性。英国舞台艺术家戈登·克雷就明确宣称：“决无必要去追求舞台幻觉”；他强调舞台环境的象征性，在实践中则多用条屏布景创造假定性的动作环境。德国的戏剧家布莱希特也反对“想方设法在舞台上制造一种特定空间（夜晚的卧室，秋天的街头巷尾）的环境”。瑞士的舞台艺术家阿庇亚认为，写实的布景是“绘画的奴隶”，他也强调动作环境的写意性。比如，如果动作的环境是森林，那么，就“不要去创造森林的幻觉，而应该去创造处于森林气氛中的人的幻觉”。在实践中，他曾藉助于灯光的光柱代替树林的实景，让演员在“流动的光影之中”活动，使观众产生剧中人物在森林气氛中活动的幻觉。苏联戏剧导演梅耶荷德也属于这个流派，他甚至认为演员“在光秃秃的舞台上表演”，也是真正的戏剧。他热情赞颂中国戏曲的舞台演出，并探索着通过借鉴中国戏曲艺术创造一种新的话剧演出形式。他说过：“任何的戏剧艺术都是假定性的，可是有各种各样的假定性……我想，梅兰芳的假定性最接近于我们的时代……“他的学生和继承者奥赫普洛柯夫和留比莫夫正在他开拓的道路上继续探索。留比莫夫在七十年代曾经说过：“当我在舞台上置身于用地毯和硬纸板做成的草地和灌木丛、以及描绘成各种景物的舞台布景之中时，我开始感到羞耻……这是一种什么样的猴子式的摹仿？我在干什么？我在摹仿生活？但真正的天空要比舞台上的天空强一千倍，同样的，真正的草地，真正的树林要比舞台上的草地和树林

的布景好不知多少倍……而且，看来问题甚至还不在于化妆和布置，而是在于我终于明白了：需要的是象征，而不是仿造，需要的是形象，而不是复制品。简而言之，在舞台上如要表现真实，就需要善于虚拟。”① 在中国，话剧舞台在展示动作环境的方式上，一直是重写实的。但与此同时，有些导演和舞台美术家也在尝试着运用写意的方式。近几年来，不仅可以看到这样的尝试愈来愈多了，而且从理论上探讨写意派的合理性，也愈来愈广泛和深入了。

戏剧舞台上“写实”与“写意”的分野，尽管是明显的，但却不能做出如下的结论：只有“写意派”才是假定性的。“写意”、“虚拟”并非是假定性的同等物。梅耶荷德的话是正确的：“任何戏剧艺术都是假定性的。”我们当然可以说，写意派的假定性程度更大一些。但却不能认为，“写实派”就是非假定性的。因为最写实的布景，也是假定性的。虽然藉助写实方式可以造成客厅、街道、森林、江河的幻觉，但却无法把真正的客厅、街道、森林、江河搬上舞台，也不可能让演员到这些实景中去进行表演。所谓“幻觉”，它本身就并非意味着实物。用木框和帆布制成的客厅墙壁，决非实生活中墙壁的同等物；用幻灯投射在天幕上的森林影象，与现实生活中的森林相比，其差别就更大得多了。“写实派”艺术家在舞台上所能够做到的，最多也只是让观众发出一片赞叹声：“呵，真像！”观众之所以承认那些人工制作的布景是真实的环境，只是由于他们对舞台早有“约定俗成”的默契罢了。说得更明确些，舞台上的布景都是“假”的。艺术家所能够做到的，也只能是“假中求真”。至于写意派的布景，其假定性的程度就更大了。这是“舞台”的性质所决定的，

① 梅耶荷德和留比莫夫的论点，均转引自童道明《梅耶荷德的贡献》一文，见《文艺研究》1981 年第 5 期。

任何人都不能改变它的性质及由此而造成的种种局限性。

至于电影，在展示动作环境方面是否能够丢弃假定性呢？如果说它在这方面是“逼真”的，这种“逼真性”的程度又有多大呢？

无疑，电影摄影机可以自由移动，为电影艺术展现实际生活中的物质环境提供了广阔天地。也就是说，它已经可以突破舞台框框的局限，既可以自由地拍摄实生活中的自然环境，也可以把演员请到这些自然环境中去进行表演，把他们的动作连同自然环境一起摄成影象。从这个角度来说，电影艺术家完全可以做到舞台艺术家无法做到的事情。他们可以赋予动作的环境以更大程度的逼真性。然而，也只能是仅此而已。我们且不谈电影美术家在摄影棚中搭制的人工布景，因为在今天他们也可以离开摄影棚去选择实景进行拍摄；我们也姑且不谈在科学幻想影片中出现的假想的环境，因为这只是一种特殊的片种。仅就在自然环境的实景中拍成的影片来说，它们也只不过是摄录了实景的影象，而影象虽然可以酷似实景，但却也并非就是它的同等物。前面谈到原物与“照片”之间的区别，诸如从立体变成平面、从全局中分割出画面的局部、从自然原色变成银幕上的黑白色和彩色，等等，也还都是存在着的。

当然，就一部影片再现动作环境的总体来说，其假定性程度还远非到此为止。诸如镜头内部自然景物的移动与摇晃，由“空间蒙太奇”构成的对动作环境的分割与组合，等等；就再现动作环境的方式来说，也都具有更大程度的假定性。

总之，与戏剧艺术相比，电影在再现“视觉环境”方面确实具有更大的“逼真性”，然而，决不能把电影的逼真性绝对化。艺术中没有、也不可能有绝对的“逼真”。在再现动作环境方面，同样是如此。

3. “音响”的“逼真性”

“音响”进入电影，使这种艺术样式与生活的“近亲性”进一步增进了。毫无疑问，当银幕上展现出一条街道的画面时，我们同时听到了行人的喧哗声、车辆的嘈杂声以及其他与之有关的声音后，总会感到比无声的画面更为“逼真”。

“音响”，或者作为动作环境的一种因素，或者作为动作本身的一种因素（对话），是构成实际生活的一部分。电影艺术如果不能再现出这一部分，它在与实际生活的“近亲性”方面就要打上很大的折扣了。正因为如此，电影艺术在发展过程中，不仅在摄影设备上不断地革新，而且，在录音和还音的设备和工艺方面，也在不断改进。诸如，同期录音的技术，可以比后期配音更具有逼真性。“立体声”的录音与还音设备和技术，使音响产生空间感，自然也可以增强“音响”的“逼真性”。这些正说明，电影艺术通过设备和技术方面的革新与改进，能够使自己更加接近于实际生活。然而，“接近”毕竟不是“等于”。“接近”只意味着“逼真性”的相对增强，却不意味着从根本上否定“假定性”。即使在最“接近”实际生活的艺术中，假定性仍然是存在的。电影中的音响也不例外。

电影中人物的声音——话语，一般地说，应该比舞台演员读台词更自然、更接近实际生活。因为舞台演员必须考虑到将自己的话音传达给最后一排的观众，而电影演员却可以依仗录音和还音的机电设备，无须有此顾虑。从这个角度说，电影中的说话声与舞台演员读台词相比，假定性的程度似乎要小一些。但这只是问题的一个方面。另一方面，话剧演员尽管需要在念台词时有所“夸张”，但观众听到的毕竟是他（她）的本声；而电影观众所听到的却只能是演员话语的录音，也就是说，他们听到的只是

“声音的影子”。而“本声”与“影子”相比，前者的“假定性”程度自然要小于后者。不仅如此，即使是同期录音录下的自然音响，也可说是“声音的影子”。录音与还音技术的改进，可以使银幕上的声音与原声相近似，但最清晰的“影子”，毕竟还是影子。

至于导演出于艺术的目的对音响进行种种特殊处理，就更使其假定性大大增强了。例如：

画面中的两个人物已经在远景中变得模糊不清了，但他们的对话声却在我们耳边鸣响，就像那两个人物正在我们的身旁交谈。一辆汽车在近景中行驶，我们在画面中看见车中的两个人在交谈，同时又听到他们的对话声；在下一个镜头中，汽车驶远，变成了我们无法看见对话者的远景画面，然而，他们的对话却依然是那样清晰、真切……。这些声音当然是假定性的。

一个姑娘去车站送别恋人，火车已经开动了，在她周围是车站的种种喧嚣声（人声、火车起动声，等等），当她怀着离愁别绪伫立在月台上时，忽然响起了一首乐曲声，那些喧嚣声却逐渐由强而弱，最后竟然消失了。在这里，音响的假定性程度是相当大的。

一个人死去了，他生前的话语声却忽然作为画外音重现出来。一个人在很久以前听到过某种声音（自然音响或人的声音），这种声音储存在他的记忆中，在必要时却可以作为画外音播放出来，仿佛在人物身上藏有录音和还音设备一般。这种艺术现象除了称之为“假定性”方式外，还能叫它什么呢？

诸如此类处理声音的方式不胜枚举。这正说明，电影中的音响只有在极其有限的范围之内，才能说是“逼真性”的。而在更大的范围内，它则是以“假定性”方式再现生活的。

4. 彩色电影与“逼真性”

从再现实际生活“原貌”的角度来说，彩色电影无疑要比黑白片更为“逼真”。在现代和当代影片中，由于胶片制作、洗印工艺以及保存技术等等方面的进步，使影片中的色彩日趋自然、和谐，更加接近实际生活中的原色。

然而，“接近”毕竟不是等同。所谓“百分之百天然色彩”的理想是很难实现的。正如弗·萨赫诺夫斯基—潘克耶夫所说的那样：“银幕上的彩色与大自然的彩色有着本质的区别。”这位苏联理论家还指出：“色彩感是属于最主观的感觉之列的。”这句话和我们正在讨论的“逼真性”有直接关系。我觉得，银幕上的彩色所以常常使观众感到酷似实际生活，恰恰是他们的“色彩感”（“最主观的感觉”）在发挥作用。有人说：故宫的天空比别处更蓝。严格地说，这句话是不科学的。当我们从景山公园走进神武门时，行程不过半公里，历时只有十几分钟，在这期间天空本身并没有改变颜色。但是，就我们的“色彩感”来说，它却是正确的。在景山公园，我们置身于绿色的背景之中，是通过绿树的空隙去仰望天空；而在故宫里，因和琉璃瓦的金黄色交相辉映，天空在黄色的映衬下就显得格外蓝了。同样，如果把一面红旗插在用黄琉璃瓦铺成的屋顶上，就不像插在绿茵茵的草地上那么鲜艳。其实，旗帜本身的红色并没有变化，而人们所以会对同一旗帜的颜色有不同的感觉，原因只在于色彩在相互对比中使人们产生了一种错觉。秋天的山林，色彩是很丰富的，我们置身其中，可以把斑斓的色彩尽收眼底，但我们的“色彩感”却不一定与天然原色完全一致。当我们回到城里，在回想自己刚刚看到的景色时，每个人对色彩的描绘更可能是很不相同的。就连“色彩感”最敏锐的画家，也不可能重新描绘出“百分之百”的

天然原色。当我们在银幕上看到一系列色彩缤纷的画面时，当然都会把它与“天然原色”相对照，从而作出“像”与“不像”、“真”与“假”之类的判断。然而，这样做是不可能的。因为，在电影院里并没有客观的“天然原色”供我们去对照。在这个过程中，与其说我们是在把银幕上的色彩与天然原色相对照，倒不如说是把它与自己头脑中的“色彩感”作对照。而“色彩感”本身却又是最主观的。因此，电影艺术家在色彩上所追求的，从不是“百分之百”地等同于实际生活，而是用创造的色彩去征服观众的“色彩感”，使其感受尽可能地与银幕上的色彩功效相一致。这正说明，假使我们说某部影片的色彩是“逼真”的，那么，这个评价在很大程度上是基于主观得出的。可是，当我们把“逼真性”建立在“最主观的感觉”的基础上时，这个概念已经离开它原有的含义了。

同音响的功能一样，电影中的色彩，也并不只是为了使银幕画面与实际生活相接近，它还有着更重要的功能。

马尔丹说过：“在极大部分影片中，制片人所关心的只不过是影片的真实感，而我们也都知道，彩色片初期出现的狂热中，曾使用这样的口号：‘百分之百天然色彩’。但是，电影色彩的真正发明应该从导演们懂得了下列事实的那一天算起，即色彩并不一定要真实（即同现实完全一致），必须首先根据不同色调的价值（如黑与白）和心理与戏剧含义（冷色与暖色）去运用色彩。”[1] 巴拉兹认为：“只有当影片中的彩色表现出某些纯粹电影化的东西时，它才具有艺术意义。”他强调的是电影中色彩的

① 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1980 年版，第 47 页。

"表现力和感染力"。[①] 弗·萨赫诺夫斯基—潘克耶夫也抱有同样的观点，他指出："银幕上的彩色应当不仅仅被当作反映色彩缤纷的客观现实的手段，同时还是认识现实的方法，换句话说，纪录彩色不仅是特殊的照相乳剂的属性，同时还是作为艺术的电影的重要表现手段。"[②] 在赞成这些主张的同时，还应说明：在色彩上力求自然和"逼真"，对于增强色彩本身的艺术表现力和感染力，具有不可忽视的作用。然而，尽管如此，它毕竟不是电影艺术家运用色彩的目的。当进一步讨论到色彩的艺术表现力和感染力的时候，我们又进入了假定性的范围。

在这里，我只想举一个突出的例子。苏联影片《这里的黎明静悄悄》中，交替运用了三种不同的颜色：在表现现实生活的画面中运用的是普通的彩色，在表现女兵们的战时经历时则用黑白画面，当展现几个女兵回忆过去的幸福生活时，运用的则是"淡彩"。普通的彩色和黑白画面的对照，把战后的现实生活与战时的生活区分开来，在强烈的对比中产生了戏剧效果。而"淡彩"的画面，则为表现她们以往的幸福生活增强了抒情的诗意，它们插在表现战时生活的黑白画面之间，又构成了另一种对比，并深刻地揭示出反法西斯战争的本质意义。在同一部影片中运用三种不同色彩的画面，已经打破了实际生活中色彩的同一性。可以说，影片编导为了增强艺术表现力和感染力，已经完全牺牲了色彩的"逼真性"，借以换取强烈的审美效果。当然，从色彩的运用和色调的处理上来说，导演是成功的。

如果从色调的表现力和感染力上看问题，尽管彩色片因更接近实际生活中的天然色彩而被普遍采用，但黑白片并没有失去它

---

① 巴拉兹〔匈〕：《电影美学》，何力译，中国电影出版社 1978 年版，第 257 页。

② 引自《世界电影》1982 年第 1 期，第 18 页。

存在的合理性。日本影片《泥之河》[1] 是一部佳作，导演却把它拍成了黑白片。原因正在于：这部通过孩子的眼光，描写战争给日本人民带来种种创伤的影片的色调，同它的题材内容以及编导者刻意追求的情调是和谐的；而运用彩色，就会破坏这一切。

直到今天，不仅黑白片未失去存在的价值，而且在同一部影片中兼用彩色和黑白的例子，更是屡见不鲜。值得注意的是，我们常常遇到一种奇怪的现象：当某些彩色片中插入一些纪实性的黑白画面时，我们往往会感到这些黑白画面更具有“逼真性”，而对那些用彩色画面展现的人物和事件，却反而感到是“戏”。这里，“逼真性”与“假定性”已经调换了内涵（从色彩上说），至少已经改变了其原有的含义。

总之，电影中的色彩，在假定性的程度上是很大的。

以上，我们对银幕上的视觉环境、音响和色彩逼真性逐一进行了简略分析。假如说电影中“逼真性”的程度是较大的，主要也是限定在上述这些方面，而当我们的探讨进入这些元素的内部时，却发现它们本身也都具有不同程度的假定性的话；那么，当我们离开这些元素本身，进入“语法”和“句法”的领域来探讨，就要面对一系列“假定性”及其各种表现了。

三、“蒙太奇”——最大程度的假定性

如果我们在讨论“逼真性”与“假定性”等等问题时，仅仅局限于“照相本性”这个范围之内，就不能深入到电影艺术的实质中去。如前所述，电影作为一种艺术，它已经远远超越了“照相本性”的约束，从而形成了自己再现现实生活的特殊方

① 剧本载《电影剧作》1982年第4期，译本名为《泥河》——编者。

式——“蒙太奇”。

巴赞反对把蒙太奇看作是电影艺术唯一的表现方式——我们暂且可以同意他的观点；克拉考尔把电影的特性分为“基本特性”和“技巧特性”，认为“剪辑”（蒙太奇）只是“最一般但又不可缺少”的“技巧特性”，而决定“电影本身”的则是其“基本特性”（“照相本性”）——我们也可以在有限的范围内接受他的结论。然而，即使如此，也不能抹煞一个基本事实：没有蒙太奇就不会使“活动照相”成为一种独立的艺术。

前面，我们已经从“照相本性”的角度讨论了“逼真性”和“假定性”的问题，有了这个基础，就可以进一步对“蒙太奇”的本性进行探讨了。

在这里，我们很快就会得出结论：“蒙太奇”作为电影艺术再现现实的一种方式，它的假定性是最大限度的。

1. 再现时空的假定性方式

有人说过，电影摄影机的镜头可以代表观察者的眼睛，而空间蒙太奇的构成则应该符合观察者的视觉逻辑。如果承认这些说法是正确的，我们就可以进一步得出如下的结论：假如镜头代表了观察者的眼睛，它所再现的空间自然可以符合观察者的视线。可是，观察者（即使是客观的观察者）的眼睛所看到的视觉空间究竟是客观的，还是主观的？假如“空间蒙太奇”的构成方式是符合观察者的视觉逻辑的话，那么，这样的视觉逻辑究竟是否与空间的客观存在相一致？

为了讨论这个带有实质性的问题，我们可以借用普多夫金在阐明“蒙太奇结构性质”时列举的一个例证：在一幢楼房前面，院墙边站着一个人，他看见左方有另一个人正小心翼翼地从大门溜进院内。两个人相距甚远。第二个人发现前者在注视自己就停

下来，前者拿着一件东西给第二个人看，并且嘲笑他。第二个人愤怒地扑向前者。就在这时，三楼的窗口有一个妇人向外张望，并大喊："警察！"两个人听到喊声就停止撕打，向相反方向跑去了。发生这个事件的空间是很具体的：无论是两个人最初所处的空间关系，还是变化后的空间关系，以及他们与那个妇人的空间距离，连同院墙、大门、院落、楼房等实物的布局，都是客观实在的。假如有一个人遇到了这个正在发生中的事件，并且停步观看，他的视线及视觉逻辑又将是怎样呢？对此，我们就很难做出准确无误的回答了，只能根据几种假想的可能性去进行判断。普多夫金认为："假定他（观察者——引者）是站在距离动作较远的地方，可以同时看到那两个人和三楼上面的窗户，那他就只能得到一个一般的印象，而不能分别地看到第一个人、第二个人或者那个妇人了。"请注意，普多夫金在这里已经开始运用"假定"这个概念了！假定电影摄影机镜头代替的是远离现场的定点观察者的视线，那么，它或许只能用一个较长的全景和远景镜头摄录下事件的过程。不过，用这种方式观察的结果，尽管可以对不同人物之间的空间关系、动作展开的空间总体获得全面的印象，但是，却不能对动作的某一局部及空间的某一细部进行精细入微的观察。这样的观察方式，实际上更象话剧，而更远离电影的要求。在实际生活中，动作和事件发生的物质环境，一般都是固定的。但事件及其环境与观察者之间的空间关系（诸如观察的角度、距离及由此决定的观察方法），却是可以变化的。因为观察者完全可以选择不同的距离、从不同的角度进行观察。他所不能克服的限制只是自己的视觉能力。可是，在舞台上，事件发生的空间一经固定下来，那就意味着编导者已经从多种可能性中选定了一种；而这个被选定的固定空间与实际空间相比，也并非是如实再现，相反倒是包括着"假定"的成分（只承认一种假定）。与此同时，导演在从多种"假定"中选取其一时，也就剥

夺了观众对观察位置、角度的选择权。观众如果买了 10 排 5 号的票子，他就只能坐在这个定点去观察舞台固定空间中展开的动作，既不能远离，也不能靠近，更不能任意变换角度。即使他可以变换座位，在距离和角度上的变化也是微乎其微的，而且他更无法改变舞台框框内的固定空间（既不能使它延伸，也不能减缩其范围，更不能变换角度）。从这个意义上说，话剧舞台的固定空间，也同样是假定性的。

如前所述，话剧舞台固定空间的本性，一般是不符合电影艺术本性的。因此，上述那种“假定”的观察方式，并不符合电影艺术的要求。除此以外，普多夫金还指出另一种“假定”：“观察者恰好站在很近的地方，看到了每一个细节而且看得很清楚，但是他要把每个细节看得清楚，就必须把头转来转去，先转向左边，然后转向右边，然后又把头抬起来。总之，他的注意力是被他的观察对象、被这个展开的场面中相继发生的事件所左右的。”这种“假定”就会引出如下的视觉逻辑：

1 观察者观看着第一个人，这个人把头转过去了。
2 他在看什么呢？观察者于是把视线转向同一方向，看到另一个人正要走进大门里去，但是忽然停了下来。
3 第一个人对于第二个人的出现有些什么反应呢？观察者于是又把头转回去，看见第一个人拿出一件东西并嘲笑第二个人。
4 第二个人的反应如何呢？观察者于是又转过头去，看见第二个人正握着双拳扑向他的敌手。
5 观察者于是退在一旁，观看这两个人如何在地上翻滚撕打着。
6 从上面发出了呼声。观察者于是抬起头来，看见一

个妇人在窗口呼喊。

7　观察者低下头来，看到了警告的效果——两个对打的人朝着相反的方向跑开了。

假定摄影机镜头代替了这样一个观察者的眼睛，就会摄录下相对应的7个短镜头，并通过组接构成“蒙太奇”。当然，我们还可以做出另外的“假定”，比如，假定这位观察者先是在远处看见两个肇事者及其环境，然后又走近他们，以求得仔细观察他们的动作；再如，假定这个观察者先站在远处、尔后走近、继而又远离观察的对象……这不同的假定，则会使被观察的对象连同其空间关系发生更复杂的变化。按照这样的假定，摄影机镜头仍然代表着观察者的眼睛，也都会摄录下相应的富于变化的多个镜头。

在这里，不想逐一分析哪一种“假定”才是最可取的。仅从观察者与被观察对象的关系来说，既然观察者站在不同的位置可以得到不同的观察效果，这正好说明，对象的空间实在性已经被观察者的主观活动改变了，或者说是被其主观化了。而各种不同的观察效果，也都并非是对象（包括其空间存在方式）的原状再现。而且，我们甚至很难判断哪一种“假定”比较更接近于对象的原状。我们只能说，它们都是观察对象的一种“假定性”方式。我们当然可以说，与第一种“假定”相比，第二种则更符合电影的“观察”方式。然而，与前者相比，这种方式不仅同样是“假定性”的，其假定性程度也要超过前者。比如，当观察者看到那个站在墙边的人时，就把视线集中在他身上；可是，与此同时，第二个人已经在向大门里溜去，但这个人却没有被观察者同时看到。当观察者随着前者的视线转向第二个人，于是，他所看到的只是后者，而与此同时，前者也在活动着，观察者却未能同时看到。再如，当观察者把视线分别转向这两个人时，那个妇人已同时出现在三楼的窗口，但观察者却未能同时看

到……因此，我们可以得出结论：愈是适合于电影（愈电影化）的观察方式，就愈是假定性的。

那么，“空间蒙太奇”既然符合观察者的视觉逻辑，它们在“假定性”的观察方式上，是否可以划一个全等号呢？当然并非如此。仍以上述情节为例，当两个人相距尚远，而第一个人转头看见第二个人时，观察者跟随前者的视线去观察后者，在这种情况下，观察者的眼睛一般都不能由第一个人直接跳到第二个人，他的视线必定要横过两个人之间的墙壁、树木、电线杆、人行道等等空间实在的物体，最后才能落在第二个人身上。例外的情况只有一个：观察者在其视线离开第一个人时，就立即闭上眼睛，然后转头，当对准第二个人时再把眼睛睁开。这种观察方式，只有在孩童进行蒙面游戏时才可能出现。在电影中，假如要真正与观察者的视觉过程相一致，就只有用“摇镜头”。可是，在更多的情况下，导演宁愿用分别拍摄两个动作的短镜头构成蒙太奇，而把视觉过程中经历的空间省略掉。再如，当观察者看见第二个人握拳扑向敌手时，就会让视线跟随这个怒不可遏的人，注视他一步一步接近敌手，终于与之撕打起来的动作。电影导演拍摄这个动作过程，也可以不用摄影机跟随跑动的人物，而用一个短镜头表现第二个人握拳起步扑向敌手，下一个镜头则表现两个人已经在地上翻滚撕打起来。

从这些最简单的例证可以看出：即使当摄影机镜头代替某一观察者的眼睛时，镜头组接的方式，不仅不是机械地复制现实，而且也不会同观察者的视觉过程完全一致。如果说，任何一个观察者对发生在特定空间的动作的观察过程本身即具有假定性的话，那么，用蒙太奇对动作及其空间进行分割与组合，假定性的程度就益发增大了。

蒙太奇不仅可以对同一固定空间的动作过程进行分割与组合，而且还可以把同时发生在不同空间的动作联系在一起。如果

一个镜头表现某个人在北京，下一个镜头则可表现另一个人在上海；把这两个镜头直接连在一起，就能表现在同一时间动作的平行发展。无疑，这是任何一个“观察者”都难以进行的观察方式。这种空间蒙太奇的假定性更是显而易见的。

所谓“空间”，毕竟是一个具有视觉直观性的概念。因此，我们很容易把艺术作品中的空间与实际生活中的空间相对应，并识别两者相接近的程度究竟有多大。可是，“时间”，通常是既不能用视觉去测量，也很难用听觉去判断的。如果要说它指的是人对“时间流逝”的感觉，我们又会进入主观的领域，判断的标准就更难确立了。不过，自从发明了“时钟”这件计时工具之后，人类便有了测定时间流逝的公认标准。我们通常所说的“2 秒钟”、“3 分钟”、“4 小时”、“半个月”……都是对生活中时间的实际流逝量的具体表述。判断艺术作品中的时间是否接近实际生活中的时间，也是以此为准则的。

除此以外，在实际生活中，时间包含着三种属性：暂时性、连续性和不可复现性。当我要记下自己所处的时间时，我先看了看桌上的台历：“1982 年 12 月 4 日”，我知道这时正是下午；我再看看手表，它所显示的时间是“3 时 38 分 42 秒”；当我把它写在纸上时，这个时间已经过去了，而且永远不会再“复现”了。手表上当然还会出现“3 时 38 分 42 秒”的读数，但那最早也是 12 月 5 日的凌晨了。至于时间的连续性（或者说是“延续性”），更是任何人无法改变的事实。它既不不可能停滞，也不可能跳跃，而只能是一秒钟一秒钟地向前流逝。

那么，从时间的基本属性来看，戏剧和电影相比，究竟是谁更具有“逼真性”，又是谁更具有假定性呢？

从某种意义上来说（只限于“某种意义”），话剧再现时间的方式，假定性的程度是最小的。舞台上的一个场面或一场戏，动作进展的延续时间同实际生活中的实际延续时间，一般是一致

的。对此，我们在前一章已经分析过了。不过，要进一步讨论话剧处理时间的方式是否具有假定性，还需要作些补充说明。比如，我们说，一场戏中动作进展的延续时间同实际生活中实际延续时间是一致的，后者究竟具体指什么？曹禺的剧本《北京人》中有一段戏（第三幕第一场）：愫芳一个人在小花厅里举着鸽笼凝望里面的白鸽子，见物生情，思念着离家外出的曾文清；这时瑞贞上场，愫芳劝她不要出走，她却反而劝愫芳同自己一起离开这座牢笼，愫芳终于打开了内心的闸门，长期被抑制的感情的洪流倾泄而出……两个人的场面持续了十几分钟；当她们正在欣赏愫芳裁制的小衣物时，忽然，曾文清神色惨沮地走进门来……要将这些场面中动作的延续时间与实际生活相对照，似乎很难找到它们的对应物。在实际生活中，两个人之间的关系如果与此相同，各自的心境也与此类似，倾心交谈的延续时间可能是一小时、两小时，甚至通宵达旦。也有可能，在她们谈话之后的第二天，作为话题中心的那个人才回来。如果我们这样对比一个戏剧场面与实际生活中同类场面在时间上的差异性，那将要涉及到另一个问题：情境与情节中的假定性。在这里，我们所以说场面中动作延续的时间与实际生活中延续时间的一致性，仅仅是把后者与客观的标准时间（时钟所标示的）相对照而看待的。我之所以认为，话剧中的延续时间，其假定性程度最低，正是就此角度而言的。

话剧在时间上的假定性，主要表现在“非延续时间”方面，也就是幕间或场间以及场面之间的暗转等等方面。无论是两幕（场）戏之间，还是两个场面暗转的瞬间，都意味着动作延续时间的中断。在这种“非延续时间”的范围之内，时间流逝的假定性是最大限度的。因为就在这几十秒钟的空隙之内，可能包含着无限量的时间流逝：1 天、1 个月、1 年、10 年……对此，我们在前一章已经分析过了，这里无须重述。

电影也有话剧幕间、场间、暗转的对应物，那就是连接镜头的各种方式："化出化入"、"叠化"、"直接分切"等等。无论是哪一种连接方式，都可以造成镜头之间的时间省略；而连接方式所用的时间与其省略掉的实际时间，是没有定量比例的。也就是说，在镜头之间极其短暂的瞬间，可能表现的时间实际流逝量几乎是无限的。电影艺术用蒙太奇方式处理时间，其假定性同样是最大限度的。

然而，如果我们只是在这个范围内承认电影在时间方面具有假定性，也只能得出一个结论：它只是在中断动作方面比话剧要方便得多，因为，话剧中必须用分幕、分场、暗转，而电影中则可以用镜头切换；镜头切换当然要比闭幕、开幕以及暗转更为方便。除此之外，也许没有增加什么新东西。其实不然。话剧中在动作持续发展的进程中，其时间的延续是与实际生活相等的，也就是说，在这方面，假定性是不存在的，或者说是最低限度的。可是，在电影中，与话剧的一个场面相对应的，则是一个单镜头。因为只有在单镜头中，动作的持续发展才有可能不被中断。电影中的每个单镜头，即使在不中断动作的前提下，也可能对动作的实际延续时间进行压缩或延伸，诸如"慢动作镜头"、"快动作镜头"、"定格"等等。在这类单镜头中，就时间来说，同样是假定性的。

上述"空间蒙太奇"和"时间蒙太奇"，一般还是作为再现事件过程的方式。在实际生活中，任何一个完整的事件，都是在特定空间和延续时间中发展的。把一个个镜头组合在一起，可以说是电影艺术再现时空的特殊方式，也可以说是它再现事件过程的特殊方式。电影艺术正是藉助这类蒙太奇，或者把单一的事件最简练、最明晰地再现出来，强调其最重要的部分，省略其并非重要的环节；或者把两个以上事件，用"平行"、"交替"等等蒙太奇方式交织在一起，强调它们之间的相互联系。这就构成了

电影艺术特殊的再现事件的方式。

巴拉兹曾经说过："即使是最简单的叙述性剪辑（它的唯一目的只在于把若干镜头按照其逻辑顺序排列成一个足以清楚说明影片故事的段落），也多少已经是一种艺术创造了。"① 我们同样也可以说，即使是最简单的再现事件过程的蒙太奇，所采用的也是假定性的方式。至于那些更复杂的蒙太奇，其假定性的程度就要更大一些了。

2. "隐喻蒙太奇"是假定性的

在对蒙太奇进行分类时，人们常常谈到"隐喻蒙太奇"、"象征蒙太奇"、"思维蒙太奇"等等术语。这类蒙太奇的特点是：把两个表面看起来在内容上毫不相干的镜头直接组接在一起，从而构成"隐喻"、"象征"的效果。类似这样的镜头，在影片中是经常可以看到的。马尔丹和岩崎昶在分析蒙太奇的种类时，都曾引用爱森斯坦的影片《罢工》中的一组镜头：

1. 原野。在进行射击。
2. 屠宰场。拿着刀的手从画面的上部切下来。（特写）
3. （全景）一千五百个工人从坡路上跑下来。
4. 五十个人从地上站起来，高举双手。
5. 士兵的脸。端着枪瞄准。
6. 一头公牛全身抖颤，终于倒了下去。
7. （特写）即将死去的公牛的蹄子。

① 巴拉兹〔匈〕：《电影美学》，何力译，人民电影出版社1978年版，第124页。

8.（特写）枪的扳机。

9. 屠宰场。公牛的头被一条细绳子捆在屠宰架上。

10. 一千个工人向前冲。

11. 一队士兵就像从地里涌出来似的，出现在草丛中。

12.（特写）公牛的头，眼睛凸出。

13.（特写）公牛的头被砍下，血，一涌而出。

岩崎昶称这类镜头组接为“比喻（联想）蒙太奇”，并认为，它的长处是“最适于源源本本地、直接并生动地在银幕上表达作者的思想、主观意识和批判的态度。”马尔丹则将其归入“思维蒙太奇”之列。他认为，这种蒙太奇“起着一种名副其实的理性作用”，因为镜头与镜头之间并没有“那种能科学地加以说明的物质关系”，它们之间的联系“是由观众的思想去进行的”。不过，两位理论家对这类蒙太奇都抱着某种程度的保留态度。岩崎昶认为，尽管在无声电影的后期（特别是在苏联）曾经广泛使用这种蒙太奇，但是，在电影表现手段日益发展的今天，人们对它“会感到公式化，甚至觉得幼稚可笑”。这种说法当然是有根据的。在今天，我们确实经常看到诸如此类的蒙太奇：在一个英雄人物牺牲的镜头之后，加入一个劲松挺立的空镜头；在一对青年男女定情的镜头之后，切入一对鸳鸯戏水、维燕双飞或是繁花满枝的镜头，等等。这类蒙太奇确实已经成为滥用的公式了。可是，人们滥用某类蒙太奇，并不能说明它的寿命已经终结。认真研究这类镜头的性质和潜能，有助于把它从公式化的牢笼里解放出来。

与一般“叙事性”（准确地说，应是“再现事件”）蒙太奇相比，“隐喻蒙太奇”的假定性程度当然要更大得多。因为，在这类蒙太奇中，镜头之间既没有事件发展的逻辑关系，也没有动

作之间的因果性联系；实际生活中的自然逻辑已经被打乱了，连画面中动作的时间定性也根本不存在了，导演把它们连接在一起，只是为了表达自己的主观意念。在这里，人们观察事物的视觉逻辑已经被否定掉了，代之而来的似乎仅仅是思维的逻辑。从反映客观现实的角度来说，思维逻辑较之视觉逻辑，假定性的程度当然要大得多。

可是，这里所说的“思维逻辑”与其说是来自哲学，倒不如说是来自诗歌。从本质上说，造就这种蒙太奇的并非仅仅是理性思维，也有艺术的联想——形象思维。中国诗歌一向讲究“赋”、“比”、“兴”。毛泽东同志生前曾经说过：“诗要用形象思维，不能如散文那样直说，所以比兴二法是不能不用的。”所谓“比”，乃是指形象的“比喻”，也就是“以彼物比此物也”。[①]“比喻”，既包含着“对比”，也包含着隐喻、借喻。这是构成诗的意境的一种重要手法。中国古代杰出的诗人，都善于运用这种手法表情达意。

后汉王逸在分析屈原作诗的特点时曾经指出：“《离骚》之文，依诗取兴，引类譬喻。故善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵修美人，以媲于君；宓妃佚女，以譬贤臣；虬龙鸾凤，以托君子；飘风云霓，以为小人。”[②] 其实，“引类譬喻”的手法，在我国诗歌中俯拾皆是。人们都不会忘记曹操《龟虽寿》中的名句：

老骥伏枥，志在千里。
烈士暮年，壮心不已。

① 毛泽东：《给陈毅同志谈诗的一封信》。

② 王逸：《离骚经序》。

这是一种形象的“借喻”。诗人借用一匹老马的形象，比喻一位老人的雄心壮志。电影艺术家不是可以把这两个形象构成比喻性的蒙太奇吗？

曹邺在《官仓鼠》中用“比法”创造出这样的形象：

官仓老鼠大如斗，见人开仓亦不走。
健儿无粮百姓饥，谁遣朝朝入君口？

电影艺术家根据这首绝句，不是也可以构成“隐喻”性的蒙太奇吗？

在中国民歌的海洋中，这类“比喻”法的例子更是不胜枚举。

刘勰在《文心雕龙·比兴》中说，“比者，附也；兴者，起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟议。起情故兴体以立，附理故比例以生。”他认为“比喻”的真谛在于“附理”。清代沈祥龙则强调说：“借物以寓其意，比也”。也就是说，“比”的真谛在于“寓意”。然而，在诗歌中，无论是“附理”还是“寓意”，都不是纯理性的，当然也不是纯然的理性思维的产物。诗人借助于想象的翅膀，把不同的形象联在一起，在形象的联系中寄寓抽象的“理”与“意”。对读者说来，诗人所提供的形象都是具体的，这些具体的形象分别诉诸自己的感性，进而引起联想，才能从中悟出诗人所寄寓的“理”与“意”。正因如此，“比法”才符合艺术的规律。

电影中的“隐喻蒙太奇”，也是这种形象的联想（形象思维）的产物。它能不能为观众所接受，并不取决于假定性的程度，而是取决于镜头画面及其连接，是否符合从感性到理性这样的艺术欣赏的过程。这就是说，影片中的“隐喻蒙太奇”如果能为观众所接受，它必须有一些前提：每一个画面形象都能够打

动观众的感情，并能引起他们的联想；同时，在不同的画面之间，又具有“理”与“意”的内在联系，而且能够符合观众联想的逻辑。

马尔丹把“隐喻蒙太奇”分为三种：造型的隐喻、戏剧的隐喻和思想的隐喻。他认为，无论是哪一种隐喻，都是“通过蒙太奇手法，将两幅画面并列，而这种并列又必然会在观众思想上产生一种心理冲击，其目的是为了便于看懂并接受导演有意通过影片表达的思想。这些画面的第一幅一般都是一个戏剧元素，第二幅（它一出现便产生隐喻）则可以取自剧情本身，并预告以后的故事；但是，它也可以同整个剧情无关，只是同前一幅画面建立联系后才具有价值。”① 在前面列举的《罢工》一片中，与马尔丹所说“第一幅”相对应的是士兵枪杀罢工工人的画面，与“第二幅”相对应的则是屠宰公牛的画面，这是与剧情无关的，它在影片中存在的唯一价值就是对“第一幅”造成隐喻效果。在马尔丹看来，把三种隐喻交融在一起的最好的例证，是普多夫金《母亲》中的最后几组镜头。其中有一段是被公认为经典式蒙太奇的“囚犯的喜悦”。普多夫金自己在谈到处理这组镜头的意图时说：“儿子坐在监狱里，突然接到一张秘密递进来的条子，从而知道翌日他就可以恢复自由。现在的问题是，怎样把他的喜悦心情用电影的手法表现出来。假如把一张因为喜悦而大放光彩的脸拍下来，那必然很平板，未必能动人。所以我就表现了他双手的兴奋的动作，并用大特写来表现他的面孔的下半部——嘴角上的微笑。我又在镜头后面接上一些其他的素材：一条涨满了春水的小溪；闪耀着阳光的水面；水鸟在乡村小池塘里戏水；最后是一个笑嘻嘻的小孩。把这些素材连接起来以后，我

① 马尔丹〔法〕：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社 1980 年版，第 70 页。

们所要表现的‘囚犯的喜悦’就被形象地表达出来了。”[①] 在这几组镜头里，“涨满春水的河流”、“汹涌起伏的水流”、“小孩在笑”、“婴儿在笑”等等镜头，都是为了隐喻“犯人”的喜悦心情。不过，这些镜头并非是与剧情毫无关联的，它们在作为隐喻画面出现之前，已经作为时间（春天）的象征物出现过了。在这部影片中，作为时间定性的“春天”，其本身就是一个象征性的主题——政治上的气候。正因为如此，当我们看到这些画面与狱中人的画面交替出现时，它们对我们的感情冲击力和思想启迪力都是很强的。

普多夫金说过：“蒙太奇是一种基本的创作力量，由于这种力量，那些没有生命的照片（分散的镜头）才被巧妙地组织成为活的电影形式。构成这种活的电影形式所用的素材实际上所具有的性质，通常和它最后在电影中所呈现的性质完全不同。”[②]这里所说的隐喻蒙太奇，当然也是如此。当“素材”（单个镜头）只有被安排来作为形象整体中的一个有机环节时，它才能具有真正的艺术价值。单个镜头在蒙太奇中的地位和作用，也正在于此。然而，我们决不能由于强调这一点，而否定“素材”（单个镜头）自身“实际上所具有的性质”。普多夫金所以用上述一些画面隐喻“囚人的喜悦”，也正是因为这些画面本身原本就潜藏着这样的隐喻能力。它们不仅包含着“春天”的主题，也可能与人物得知即将被营救出狱时的心情相对应。蒙太奇的性能，不过是把素材中潜在的隐喻能力充分开掘出来。在很多影片中，构成隐喻蒙太奇的素材都是如此。

这就说明：导演在构思隐喻蒙太奇时，可以运用形象思维展开想象的翅膀，在广阔的天地中自由翱翔。但是，他的想象自由

①② 普多夫金〔苏〕：《论电影的编剧、导演和演员》，何力译，中国电影出版社 1979 年版，第 12 页，第 11 页。

必然要受到素材本身的限制。如果过分强调隐喻蒙太奇的功能而无视素材本身的性质，甚至要素材去承担它根本不能胜任的隐喻任务，必将会造成“理”与“意”的含糊、混乱，最终则会败坏这种蒙太奇。

这也就是说，隐喻蒙太奇的假定性程度虽大，但这种假定性同样要受“理”、“意”逻辑的限制。

至于对这类蒙太奇的更高要求，则是忌因袭、贵创新。用劲松隐喻死者的品格，用鸳鸯隐喻青年男女的爱情关系，用盛开的鲜花隐喻爱恋者的幸福心境，……诸如此类的蒙太奇所以使观众厌烦，并不在于它们的隐喻不合逻辑，不够贴切，而在于它们已经被用滥了。

3. “对比”——假定性的手法

所谓“以彼物比此物”，可能是用彼物去隐喻此物的“理”与“意”，也可能是把两个对立的事物加以对照，使各自的“意”显得更加突出、更为鲜明。这种“对比”手法，充分体现了事物存在的辩证逻辑。“真的、善的、美的东西总是在同假的、恶的、丑的东西相比较而存在”（毛泽东语）。这是事物存在的辩证法。在各种艺术作品中，通过对照、比较来增强形象的鲜明性和感染力，乃是一种常见的手法。在中国古代诗词中，经常可以看到这样的佳句：

> 朱门酒肉臭，路有冻死骨。
>
> ——杜甫：《自京赴奉先县咏怀五百字》

> 遍身罗绮者，不是养蚕人。
>
> ——张俞：《蚕妇》

岁暮锄犁傍空室，呼儿登山收橡实。
西江贾客珠百斛，船中养犬长食肉。

——张籍：《野老歌》

意气骄满路，鞍马光照尘。借问何为者，人称是内臣。朱绂皆大夫，紫绶悉将军。夸赴中军宴，走马去如云。樽罍溢九酝，水陆罗八珍。果擘洞庭橘，鲙切天池鳞。食饱心自若，酒酣气益振。是岁江南旱，衢州人食人！

——白居易：《轻肥》

这种对照、比较的诗句，使贫与富的两种对立形象，显得格外鲜明。如用它们构成电影中的蒙太奇片断，可以具有非常强烈的视觉效果和感情力量。我们不妨设想，用一个镜头表现身着华丽丝绸的贵妇，正在试换、挑看多种罗绮之装，紧接的镜头，则是一个衣不蔽体的农妇正在为养蚕忙碌；或者，先用几个镜头表现达官贵人们骑马赴宴，在摆满“水陆八珍”的宴席上尽情享受的情景，尔后切入一个镜头：在龟裂的田野上，饿殍遍地，有人在咬食尸体……这样的对比蒙太奇所能产生的艺术效果是不难想像的。

从以上所引这些诗句中可以看出，诗人通过对立形象的比较，流露出鲜明的倾向性，表明了自己对所处社会的强烈不满，对那些将其无耻享受建筑在民众贫困基础之上的达官贵人们的无比愤怒，以及对贫困者的深切同情。这种表现手法的运用本身，即体现出诗人的人民性。同样，电影中的“对比蒙太奇”，也往往是以艺术家的倾向性为基础的。恐怕正因如此，才出现这样一种情况：在世界电影中，对这类蒙太奇运用得最普遍、最广泛的，首先是苏联的电影艺术家（像普多夫金、爱森斯坦等等）。

中国电影从一开始就继承了中国古代诗歌的传统，并受到苏联电影的影响。早在30、40年代，故事片中运用“对比蒙太奇”就相当普遍了。郑君里在介绍他和蔡楚生合作编导的影片《一江春水向东流》[3]时说，在这部影片的创作中，“经常使用中国观众所易于接受的对比、呼应等艺术手法”，充分利用了影片题材中所包含的“丰富的对比因素”，“使它成为形象地阐明阶级对立的手段之一”。同样，在另一部故事片《八千里路云和月》（史东山编导）中，也广泛使用了这类倾向性鲜明的对比蒙太奇。在此，我们就不一一列举具体例证了。这些影片中的“对比蒙太奇”表明：它们不仅具有鲜明的倾向性，而且，与“隐喻蒙太奇”相比，它更能为一般观众（特别是中国观众）所接受，因而更具有“通俗性”。需要指出的是，“倾向性”容易导致一个极端——“露”，而“通俗性”也往往容易形成弊病——肤浅。因此，在运用对比蒙太奇时就应注意避免这两种缺陷。

4. “蒙太奇”的美学价值

我不想按照某种分类法对各种蒙太奇逐一进行讨论。在分析“电影中的假定性”这个问题时，所以要谈到蒙太奇，是因为：如果我们要深入讨论电影艺术在反映现实方面具有特殊的假定性方式，那么，蒙太奇正是一个重要的基因；要说明“蒙太奇”的特殊美学价值，其起点也正在这里。

人们在说明“蒙太奇”的美学价值时，可能会采用不同的语言去表述，但却不能离开电影艺术与现实的关系问题。众所公认，不管“蒙太奇”诞生于何时何地，而最早从理论上阐明“蒙太奇”原理的，却是苏联人。我觉得，也正是苏联的电影艺术家对“蒙太奇”的美学价值表述得最为明确。普多夫金说过：

> 必须通过蒙太奇使每一种映现在银幕上的物象都具有**电影的**而非**照相的**性质。

> 蒙太奇才是构成电影的真实性的创作力量，而自然界只是给蒙太奇提供了素材而已。这就正是电影与现实的关系。
>
> ——《论电影的编剧、导演和演员》德文版自序

那么，这些话究竟意味着什么呢？

首先，我们讨论“电影中的假定性”是从分析所谓“照相本性”开始的。在那一节中已经指出：即使在“照相的本性”中，也不仅仅只有“逼真性”，它同时又包含着“假定性”。然而，如果只是限定在这个范围内去探讨电影艺术与现实的关系，还远未涉及问题的本质。原因在于，所谓“照相的本性”，只能说明一部影片中一个个孤立画面的特质。而一部影片所以能成为一部艺术作品，决不是单单因其包含有千百幅单一的画面；对电影艺术家说来，这些画面不论是直接从现实中摄取的，还是摄录下经过“搬演的现实”的影象，也都不过是为其创造艺术形象（银幕形象）准备的素材。而使这些零散的素材构成完整的艺术形象，正是藉助于各种各样的蒙太奇——“叙事性”的、“隐喻性”的、“对比性”的等等。单一的镜头画面，就其本性来看，可说是属于“照相”的；而当它们进入蒙太奇之后，其本性才真正是属于“电影”的。因此，我们可以说，电影艺术与现实的关系，决不仅仅表现为单一画面所具有的“照相本性”，而主要表现在蒙太奇的创造性上；也就是说，蒙太奇才是电影艺术再现现实和解释现实的特殊方式，它是电影艺术区别于其他艺术的中心点。

因此，研究“电影中的假定性”决不能仅仅把“照相本性”

作为标尺。沿着“照相本性”的线索走下去，我们的结论只能是“原貌再现”或诸如此类的说法；也就是说，我们找到的只是“逼真性”和“假定性”的并存，而从这个角度找到的“假定性”，其范围是很有限的。可是，沿着“蒙太奇”的线索走下去，我们却能突破“原貌再现”之类的囿限，从而走进“艺术虚构”和“艺术创造”的领域。在这个领域中，“假定性”将是中心课题。

是的，任何“虚构”和“创造”，就其本性来说，都包含着假定性。不过，“虚构”和“创造”的材料和方式不同，假定性的表现也就会有所差异。有人说，“蒙太奇”并不是电影艺术所专有的。爱森斯坦就曾经说过：“不管是视觉的、听觉的或视觉听觉的结合，不管是创造形象、构成情境或是在我们面前‘有魔力地’体现人物形象，也不管是普希金的作品，或者是马雅可夫斯基的作品，这里面同样地存在同一的蒙太奇方法。”他甚至试图把普希金的诗篇《波尔塔瓦》中有关彼得一世出场的段落，改写为电影的“蒙太奇纪录本”。他按照诗句的顺序，依次改成一组镜头，原诗 14 行，而镜头也恰恰是 14 个。他的结论是：“普希金的写法，则正是运用纯粹蒙太奇方法和纯粹蒙太奇手段而获得表现力的典范。”[①] 其实，我们从中国古典诗词中，同样也可以找到“运用纯粹蒙太奇”的典范，如白居易的《长恨歌》等。

然而，如果我们承认诗歌中也可以运用“蒙太奇”手法的话，那就意味着否认前面的结论：蒙太奇是电影艺术再现现实和解释现实的特殊方式。但无论如何，这个结论是不能否定的。

艺术家再现现实的过程，乃是艺术思维的过程；艺术家藉助形象思维，对生活素材进行加工、改造、虚构，并通过各种手段

---

① 参见《蒙太奇在 1938》，载《电影艺术译丛》1962 年第 1 辑，第 32 页。

塑造出不同的形象。形象思维是在人的头脑中进行的，而人们在观察、认识和解释现实生活时，往往会形成共同的逻辑。如果将“蒙太奇”仅仅看作是一种思维逻辑方式的话，那么，诗人和电影艺术家都可以共同运用它。可是，我们所说的“蒙太奇”，主要是指一种再现现实的特殊方式。某种艺术再现现实的特殊方式，不仅包含着现实在人们主观上的反映（当然与艺术家的思维逻辑有关），而且也包含着将这种逻辑转化为艺术形象的手段。如果丢掉了后者，就谈不到再现现实的方式，也就谈不到有什么特性了。诗人可能用“蒙太奇”去思维，但他再现现实的手段和方式却是凝练的语言（文字）及其组合。因此，即使诗人在思维逻辑中包含着“蒙太奇”的种子，但他却必须将思维逻辑转化为语言（文字）的逻辑。而语言毕竟是抽象的，尽管它可以叙述事件和描绘动作及其环境，但这种叙述和描绘只有诉诸读者的思维，才能引起他们的联想，并在头脑中将语言（文字）转化为形象。而电影艺术家却有自己特殊的手段，这就是镜头画面及其组合。正因为如此，电影艺术家不仅要用“蒙太奇”去思维（这样的思维逻辑可能与诗人有某种共同性），而且还必须把思维的逻辑转化为视觉的逻辑；或者，说得更确切些，尽管电影家与诗人的思维逻辑有某种共同性，但其思维方式却有所不同：电影编导用画面去思维，诗人则用语言去思维。而视觉的逻辑同语言的逻辑，是有明显区别的。我们所说的“蒙太奇”，正是包括着电影家的思维逻辑、思维方式及将其转化为银幕形象的特殊手段，它们构成了一种再现现实的特殊表现方式。而这种表现方式，正是电影所独有的。

四、心理的直观化——假定性的方式

电影艺术不仅在再现外部现实方面有着很大的潜力，它还能采用多种方式深入到人的心理世界，并将这个非直观的世界化为直观的视听形象。电影艺术在这方面的潜能，前面已经介绍过了。这里只想强调指出，电影艺术中所有把心理直观化的方式，都是假定性的。

1. “内心独白”（“画外音”）是假定性的

在戏剧艺术中，人物的“独白”和“内心独白”是两个不同的概念。所谓“独白”，指的是“出声的自省”、“出声的思考”。如果“自省”、“思考”还不足以说明“独白”的全部内容，我们还可以予以补充，诸如“直诉意愿”、“直抒胸臆”以及“内心激情的直接披露”等等。在实际生活中，人们在“自省”或“思考”时，究竟是“无声的”，还是“出声的”，似乎很难做出绝对的结论。大多数人在一般的情况下，可能是在内心进行这类活动，并不将它们诉诸有声语言。可是，当人们在进行紧张、激烈的内心斗争时，或者是当一个人受到强烈刺激而内心承担着难以承受的重压时，就可能出现“自言自语”或大声呐喊的情况。可是，像哈姆雷特那样，一再把自己的“自省”和“思考”滔滔不绝地当众（观众）倾诉出来，甚至把内心的隐秘当众和盘托出；或者象埃古那样，竟然当众（观众）披露自己的阴谋诡计；或者象马克白斯那样，竟然将自己徘徊于人生十字路口时的思考、权衡以及自我斗争的过程，详详细细地讲述出来……这类情况，在实际生活中是很难发生的。即使我们承认这些

人的个性使他们有可能进行“出声的思考”，但却不能否认一个事实：剧作家在用这种方式处理人物的心理活动时，已经包含着一种“假定”——假定观众是根本不存在的。或许正是因为如此，有人才试图否定“莎士比亚式”的独白，认为它们缺少自然性。对此，我们完全可以为莎士比亚找到辩护词。这位剧作家只是在寻找揭示人物心理世界的有效方式；为此，他宁愿藉助于假定性而牺牲所谓“自然性”。而这样的“假定性”正是戏剧艺术所允许的。与莎士比亚相比，易卜生在有些剧本（如《玩偶之家》）中使用“独白”，则显得更自然、更逼真了。他让自己的主人公用独白披露心理活动内容时，并不是滔滔不绝地一泄无遗，而是断断续续的；或者说，他只是让人物说出几句，为观众提供理解心理内容的一点线索，大部分心理内容仍然是无声的——“独白”中的“潜台词”。我们当然可以说，比起莎士比亚来，易卜生对“独白”的运用，更具有逼真性，而较少“假定性”。可是，如果我们从莎士比亚和易卜生的这种对比中得出结论，认为在独白的运用方面，是由“假定性”向“逼真性”发展，那就完全错了。在易卜生之后，特别是在现代戏剧和当代戏剧中，“独白”的运用不仅愈来愈广泛，而且，假定性的程度也愈来愈大了。众所周知，美国现代剧作家奥尼尔的《琼斯皇》中，有六场戏都是由主人公的独白（加上幻象）构成的，在那里，“独白”多是以主人公同幻象对白的形式出现的。它的假定性方式，大大超过了莎士比亚。阿瑟·密勒的《推销员之死》，对“独白”的运用更是《哈姆雷特》望尘莫及的了。人们试图用易卜生的剧作作为否定“假定性”“独白”的根据。然而，遗憾的是，这位戏剧天才却无法承担这个任务。我们可以毫不含糊地说：戏剧中的“独白”，作为一种将人物心理世界直观化的手段，它的本性即是“假定性”的。

当我们从“独白”转向戏剧中的“内心独白”时，我们看

到的又是什么呢？

有人说："内心独白本质上是属于戏剧的；因为它们能够演出"。[①] 这个论断当然是对的。不过，在戏剧中，"内心独白"却有明确的、特定的含义。如果它指的是人物的"自省"和"思考"，这类活动却完全是在心理世界进行的，尽管演员必须准确地把握住它们的具体内容，将其化为内心的语言，但它们却是"无声的"。如果它指的是人物对其他人物的对话、外部动作等等的反应，这种反应也只能是一个无声的心理过程。从这个角度来说，"内心独白"作为剧中人物心理活动的一种方式，它更符合人的内心活动的自然状态，也可以说更具有"逼真性"。

如前所述，在电影艺术中，"独白"一般是不用的（或很少运用），而"内心独白"却有特殊的表现方式——"画外音"。所谓"画外音"，它既不同于戏剧中的"独白"，也不同于戏剧中的"内心独白"。与"独白"相比，它虽不由人物直接张口讲出来；但与戏剧中的"内心独白"相比，它又是有声的。"画外音"是可以听到的声音。一般地说，人物语言都由口中发出，而"画外音"的"声源"却是人物的心理世界。谁都知道，在实际生活中，人的心理世界的任何活动都不具有视听的直观性。而在电影中，把人物心理世界的活动化为"直观"的声音——"画外音"，直接诉诸观众的听觉，这正是把实际生活中人物内心动作的自然形态改造为艺术的特殊形态，从而再现出人物心理内容的一种假定性方式。

在电影中，"画外音"可能是人物内心独白的再现方式，也可能是人物储存在内心的某个人物、某件往事的信息。在后一种情况下，"画外"的"音"，就不是人物自己的话音，而是别人

① 马丁·艾斯林〔英〕：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社 1981 年版，第 10 页。

的声音或者是其他自然音响（通常主要是噪音）。对“音响”展示人物内心活动（回忆、联想）的潜能，在前面已经作过说明，此处只想强调指出：别人的声音和某种自然音响，作为一种信息储存在人物的内心深处，这在实际生活中是完全可能的。但是，当这种信息重现的时候，只有储存信息的个人才可能“听到”；换言之，音响的重现只是个人的主观活动，其他人无论如何是不可能听得到的。“信息”毕竟不是原声。原声是客观的音响，而储存在人的记忆中的声音（信息），却失去了它原有的客观性。电影艺术却能把失去客观性的声音的信息还原为客观的音响，让观众直接听到它的存在。而且，它还能在银幕上展现出在实际生活中不可能出现的复杂情况。我们在前面曾经提到艾尔姆列尔的影片《帝国的废墟》。那个由于战争创伤而失去记忆的士兵，在他恢复记忆的过程中，现实中的各种音响不断地唤起他记忆中的一些音响的信息，比如，现实中的缝纫机的声响，却在他的内心转化成机关枪的哒哒声，我们听到声音的转化，就能够跟随这个被客观化了的主观信息进入他的内心，并在这里探索他失去记忆的原因。起初，这种主观信息的客观化是一闪而逝的，可是，那些嘈杂的现实音响终于把他记忆中储存的信息组织成一个完整的音响体系，并由音响信息引出了记忆中的画面——他的记忆恢复了。这部影片也可能只是极端的例证，然而，它也可以表明：在电影艺术中用“画外”音响表现人的心理世界的这种再现方式，其假定性是可以达到最大限度的。

2. “回忆”、“梦境”、“幻象”的直观化——假定性的方式

电影中表现人的心理世界，将非直观世界中的活动化为直观的视觉形象，当然包含着对“回忆”、“梦境”、“幻象”的直观

化。前面说过，电影艺术在这方面的表现力，是得天独厚的。

小说里也可以表现梦境，而且可以表现得详详细细、惟妙惟肖：

> 他作了一场心惊肉跳的短短的恶梦，梦见一只凶猛的黑狗想要咬他。他心里一吓，就吓醒了，这样算是逃过了凶狗的牙齿，然后就又睡觉了。可是现在啊，他正在一处很怪、很阴沉的地方，是深谷中一处树林里，再不然就是在一个山洞里，或是一处高山中狭窄的峡谷里。那儿有一条路，一直通出去，起初好像是一条很好的路。可是，他愈是沿了这路往前走，就愈见得狭。愈走愈窄，也愈黑，到后来，这条路就根本找不到了。接着，他回过头来，想看看他能不能找到回头的路，只看到背后一大堆蛇，当初还以为只是一条矮树呢。上面只看见至少有二十来条毒蛇狰狞的头、叉形的舌头、玛瑙色的眼睛。他马上转过身来，可是前面有一支有角的凶猛野兽——身子非常大——走动的时候，矮树都给踩在它脚底下——把他这一面前进的路阻住了。在这一种绝望的情形下面，他就吓得使劲地叫喊起来，终于又吓醒了……

这是美国作家德莱塞在《美国的悲剧》中对主人公克莱德一次梦境的叙述。

语言（文字）不仅有记述梦境的能力，也有同样的能力去表现人的幻想：

> 她想起发奖的日子，她走上讲台，接受她的小花冠。她梳辫子，穿白袍子，脚上是开口黑毛线鞋，一副

> 可爱模样；回到座位，男宾斜过身子向她致贺；满院车辆，大家在车门口同她话别，音乐教员挟着他的小提琴匣，边走边打招呼……

这是法国作家福楼拜在《包法利夫人》中对爱玛的幻想的描述。

语言（文字）的表现力是无限的。它不仅可以追随人物的行踪，把天南海北的事件连接在一起，而且，只要在一段叙述、描写之前加上“他睡着了”、“她想到”之类的词句，就很容易地把现实与梦境、现实与幻想区分开来。就叙述和描写的文字本身来说，似乎并没有质的区别。某个人可能在醒后向别人叙述自己梦见的事情（如果他确实记得的话），某个人也可能把自己在孤身独处时幻想到的事情向别人叙述出来。然而，一位作家在作品中详细地叙述人物的梦境与幻象，就成为心理刻划的一种方式；要运用这种方式，作家只能靠建筑在对人物十分熟悉的基础上的“假想”。因此，我们即使不把用文字去叙述、描绘现实生活这种特殊手段的假定性程度考虑在内，仅就作家对人物主观活动的“假想”来说，它也是假定性的方式。

电影艺术家如果把上引《美国的悲剧》、《包法利夫人》中的这两段文字拍成电影，那么，只能采用以下两种方式：其一，让人物自己去对别人叙述。这种方式虽然也可能获得成功，但却不是我们在这里要讨论的。其二，把文字中叙述的内容通通变成相应的视听形象，并把它们与直观地表现人物“睡着了”或“在幻想”的客观镜头衔接在一起，或用“化出化入”或用“直接分切”构成“蒙太奇”。对于一个稍有创作经验的电影导演来说，运用这种方式去表现梦境或幻想，是并不困难的。然而，这样表现的结果，不仅没有因为把文字变成了客观形象而使假定性的程度缩小，反而把这种程度扩大了。

我们已经引述过《野草莓》的开头对老教授梦境的再现过

程。在观看影片中的这个段落时，我们会有什么感觉呢？实际生活中，我们可能看见一个人在睡觉，也可能从他的脸部及身体的活动发现他正在作梦；我们也可能等他醒后，询问他究竟梦见了什么，并得到详细的回答。但我们决不会直接看到他在梦境中的经历。然而在电影中，我们却经历了在实际生活中根本不可能有过的体验：仿佛电影艺术家赋予我们一种"特异功能"——人物所梦到的事情，我们全部都看到了。奇怪的是，没有任何一个观众会去拒绝经历这样的体验，也没有谁会认为"这是不可能的"，原因恰恰在于，观众已经在"假定性"的问题上与艺术家建立起默契：这是电影，是艺术，而不是实际生活。

说到"回忆"，它的现实性明显地要比梦境、幻想等心理现象强得多。在电影中更是如此。梦境根本不是现实，幻想至少尚未成为现实，而回忆的内容却是人物曾经经历过的现实。在影片中，无论是作为回忆内容的视觉画面，还是储存在内心的音响信息，都可能是影片中已经展现过的东西。然而，即使是已经展现过的某些视觉画面和音响片断，只要是作为人物回忆的内容重现出来，那么在这里，毕竟已经改变了性质。它们原来是作为现实的动作呈现在我们面前的，而在重现时，却已经成为人物主观活动的映象了。问题在于，任何往事在人物的记忆中重现，都只能是一种纯主观的心理过程；而将纯主观的心理活动内容化为客观的视听形象去直接诉诸观众的视觉和听觉的这种再现方式，较之用文字去记述回忆的内容，就有了更大程度的假定性。

3. "意识流"及其他

在讨论诸如"回忆"、"梦境"以及"幻想"等等主观表现方式时，我们已经向一种电影流派——"意识流"靠近了。不过，首先应该说明，在电影中把"回忆"、"梦境"、"幻想"等

等心理活动直观化，并不就等于“意识流”。后者是一个特殊的文学和电影流派，它有自己特殊的含义。

所谓“意识流”，本来是源于心理学的一个概念。提出这个概念的心理学家认为：人的意识“不是联接起来的，而是流动的。‘河流’或‘流水’是能最自然地来描绘意识状态的借喻。”因之，便提出了“思想流”、“意识流”和“主观生活之流”等等概念。最初形成“意识流”这一流派的是英国、法国和美国的一批小说家。所谓“意识流小说”，曾经在本世纪二十年代到四十年代在欧美广泛流传。这批作家，不仅从心理学家詹姆士那里借用了“意识流”这一概念，而且把弗洛伊德和柏格森等人的“下意识”心理学和“直觉主义”哲学观作为理论依据。要为这个流派下明确的定义是困难的。不过，最能说明它的精神实质的，还是这一派作家自己的作品和他们的理论主张。英国女作家弗·伍尔芙是“意识流”小说的代表人物。她指责传统的现实主义小说过于“偏重物质”，否定惯常的对人及其环境的精细描写，反对小说中传统的情节构成方式，并提出“向内心看看”的口号。她认为：“普通人的头脑”总是不断地“接受着千千万万个印象——细小的、奇异的、倏尔而逝的，或者是用锋利的钢刀刻下来的。这些印象来自四面八方，宛如一阵阵不断坠落的无数微尘”。因此，她认为：所谓“生活”，也就是“一圈光晕”，“一个始终包围着我们意识的半透明层”。而小说家的任务，正在于“传达”这种“根本精神”。从这些作家的主张中，我们可以看到如下的问题：

首先，如果说这一派作家与传统现实主义作家有什么共同语言的话，那就是，他们也主张小说应该反映“生活”。问题在于，二者对“生活”的理解是不同的。他们所强调的正是要作家抛弃“偏重物质”的传统，而去“向内心看看”。有时，他们虽然也注意现实世界的事件和情景，但其注意力并不放在它们本

身，而是在于观察和表现这些事件和情景对人的“内心”的刺激和影响。伍尔芙正是这样说的：“让我们在那万千微尘纷坠心田的时候，按照落下的顺序把它们记录下来，让我们描出每一事每一景给意识印上的（不管表面看来多么互无关系、全不连贯的）痕迹吧。”她称赞詹·乔伊斯的作品，因为：“同那些我们称之为偏重物质的作家恰成对照，乔伊斯先生是偏重精神的；他决意不管付出多大代价，都要揭示出能够把它的信息飞速递送脑际的那一团内心火焰怎样不断地明灭颤摇，而且为了给那火焰留下记载，他十分勇敢地撇开一切他认为是外来的因素”。离开客观的外部世界，转向主观的内心世界；或者只是把客观外部世界仅仅作为主观内心世界的刺激物和映象，这就是“意识流”小说家的基本主张。这些理论主张当然地要在他们的作品中体现出来。

其次，在19世纪末期的现实主义小说中，我们也看到过一些偏重于心理刻画的作品；然而，它们与这类“意识流”小说，却有明显的不同。不过两者的区别，并不在于表现手法，而是在于“意识”本身，在于“意识”的内容及其表现的过程和方式。

所谓“意识”，也是人的一种心理活动。人的意识，可能是由意志控制的一种自觉的心理活动过程；也可能是没有意志控制的心理活动过程。有人把前者称为最高水平的心理活动，而后者则被认为是最低水平的心理活动。所谓“下意识”、“潜意识”等等，都属于后者。美国电影理论家温斯顿曾经从这里入手，对19世纪的现实主义小说与“意识流”小说进行了对比：

在19世纪，随着心理小说的问世，文学作品中的人物的思维活动获得了新的重要性。但是其重要性只在于它影响了小说的情节并揭示了人物的动机。象这种揭示动机和有目的的行为的思想，一般牵涉到意识的最高

> 水平，并且在心理小说中这些思想是从意识流中排除了那些更不连贯的和更缺乏理性的思想而抽取出来的。只有在这样的作家，如陶乐赛·理查逊、佛吉尼亚·沃尔弗（即弗·伍尔夫——引者）、詹姆士·乔埃思（即乔伊斯——引者）和威廉·福克纳等在本世纪的头25年出现以后，才出现了可以真正叫做意识流的小说。这些作家所关心的不是那影响情节的人物思想，甚至也不是那影响动机的人物思想，而是思想本身——他们的题材就是意识。因此他们对所有级别的意识都加以描绘，而不只是描绘那最有理性的和有条理的意识。①

这种区分无疑是正确的，正是因为如此，我们在讨论诸如“意识流小说”、“意识流电影”之类的概念时，就应该严格注意它们与侧重于揭示人物心理活动的现实主义小说和电影之间的界限。

其三，“意识流小说”的另一特点，是否定或改变了情节的含义。在一般小说中，“情节”主要是指“一系列包含着动机和因果关系的事件”。“意识流小说”既然否定了事件自身的因果关系，自然也就否定了人物行动的动机；那么，这样的“情节”当然也就不存在了，取而代之的是人物“意识的流程”。对此，我们暂且不去详细讨论。

小说，既然是以文字的叙述为基本手段的，那么，作家要把“意识的流程”诉诸文字——尽管这种流程是不连贯的、甚至是缺乏理性的“自由联想”——当然并不困难。这一派作家为了再现出意识活动的这些特性，甚至采用取消标点符号的手法，例

① 引自《小说与电影中的意识流》，见《电影艺术译丛》1980年第2期，第179页。

如乔伊斯在《尤里西斯》结尾处的一段“内心独白”：

> ……我觉得她是虔诚的因为没有人会看她第二遍我但愿我永远不会喜欢他我感到奇怪他并没有想要盖上我们的脸但是她肯定是一个有教养的女人还有她滔滔不绝地议论味奥金先生长味奥金先生短还有他乐于摆脱掉她还有他吻她的皮大衣并且总是你到我的裙子下面特别我仍然喜欢他对老太太还有对服务员和乞丐那种礼貌。

我们要给这段文字标点断句，似乎并不困难。可是，即使如此，也不能掩盖意识活动本身的非连贯性、非理性的“自由联想”的性质。作家正是要用紊乱的文字再现人物纷乱的意识，不加标点，恰恰又可以加深读者的这种纷乱感。

从小说到电影，我们又要从语言（文字）转向直观的视听形象。一般地说，“意识流小说”的上述三个特点，在电影中同样可以得到相应的体现。

像上述这样的“内心独白”，在电影中要用“画外音”去处理，是很方便的。正因为如此，“画外音”就成为“意识流电影”的一种重要的表现手法。除此以外，用视觉画面再现出不同水平的意识流程的内容，并用直接切入切出构成表现“回忆”、“梦境”、“幻想与幻觉”的蒙太奇，在“意识流影片”中也是俯拾即是的。不过，对这些主观表现手法本身的特点及其假定性的程度，在前面已经谈到过了。一般地说，这个流派的电影也没有提供出多少新的手法。

在这里，我们还想进一步说明，所谓“意识流电影”究竟有没有改变电影艺术的假定性的特质？

弗·伍尔夫曾经说过，“意识流”小说的作家们（特别是像詹·乔伊斯等）“与前辈作家的作品判然有别的特色”是：“他

们试图更接近生活，更真诚更准确地保存住那些使他们关切和触动的东西，即使这样做，他们必须把小说家通常遵守的老规矩大半都抛弃也在所不惜。”她在分析乔伊斯的《尤利西斯》之后说：“如果我们要的是生活的本来面目，我们在这里确已如愿以偿。”总之，这一派作家自己认为，他们的作品比传统现实主义的小说，“更接近生活”，也更能再现“生活的本来面目”。如果她的说法是有道理的话，那么这些道理当然也应该适合于“意识流电影”。

可是，他们究竟在哪些方面“更接近生活”呢？生活，是一个复杂的综合体。它既包含着克拉考尔所追求的那个“物质现实”，也包含着这一派作家所力求复现的“内心”。假如说，电影艺术（文学同样也是如此）只能再现出“物质现实”的某些方面的话，它还只能说是仅“接近”了半个生活。“意识流电影”试图把重点向“内心生活”转移，从而又忽视了对那另一半（“物质现实”）的再现；也就是说，它肯定了这一半，却又忽视了那另外的一半。请原谅我用数学的方法表述对“生活”总体的划分，这种表述是很不科学的。我只想用这种表述法造成一个通俗性的比喻，而且，我还想进一步说明：“意识流影片”正像“意识流小说”一样，在力求再现人的“内心生活”时，强调人的“意识”的自然流程，而这种“意识流程”中尽管应该包括着不同“水平”的心理活动，但它们最重视的似乎还是不受“意志”控制的、非理性的心理内容。在这种情况下，凡是涉及到“心理再现”的地方，往往都是“意志”的被削弱之处。我们虽然并不否认“下意识”的心理内容是意识活动的一部分，但无论如何，“人”总是“万物的灵长”，最值得赞美的恰恰是作为“人”的重要标志的“高贵的理性”（莎士比亚语）。在表现人的意识活动时，排除这种“高贵的理性”，片面追求弗洛伊德式的“不由自主的思想”，这毕竟不能说是全面再

现“生活的本来面目”。因而，我们可以赞成他们的主张：“向内心看看”！但我们所说的内心却应该包括有“理性”的“意识活动”，而且，这应该成为电影再现“内心生活”的重心。

那么，在意识流电影中，试图把外部世界都纳入到人物主观的意识之流中去，这样，是不是“更接近生活”呢？当然不是。

费里尼的影片《$8\frac{1}{2}$》被认为是“意识流影片”的代表作。在这部影片中，主人公是一位著名的电影导演格维多，他要拍摄一生中的第九部影片，但由于思想极度混乱，却拍不下去，于是，便叫工人搭置一个“起飞的场地”，自己就躲到温泉去了。在这里，他接触了各种人物，但是，他与这些人物的接触、他所遇到的各种事情，都只不过是使他不断进入“自由联想”的引子。比如，他在倾听妻子和女友的谈话，她们谈得滔滔不绝，却都是些空洞的废话，他想嘲弄她们，于是就进入了幻境：一辆马车驶过来，从里面走出他的情妇，这个妇人衣着庸俗不堪、动作矫揉造作，她卖弄风情地朝他走过来。这时，桌边正在谈话的妻子和女友也跟随着他一起进入幻境，她们竟然看见了他幻想中出现的那个情妇，于是，不仅感到惊奇，而且十分厌恶。这时，他望着她们的面孔，得到了嘲弄的满足……我们可以看到，在这里，现实和幻境、回忆等等的界限已经不存在了，时间和空间的观念已经彻底消除了，它们都消融在主人公的“自由联想”之中，成为“意识之流”中的几滴水珠。正是在这里，“意识流影片”的编导者们与我们存在着一个根本分歧：在他们看来，现实的客观实在性是不存在的，一切都可以随着人的“意识之流”而改变形态；在我们看来，人的意识不管多么重要，它却不能改变实际生活的进程。主人公当然可以在其“自由联想”中出现任何幻境，他的情妇当然也可以随时出现在其意识之中；然而，他个人的自由联想是一回事，在他周围正在尽兴交谈的妻子和女

友则是另一回事。她们既然是现实的活人，就不可能完全失去其自身的客观实在性，而屈从于他的意志并对幻境中的人和事作出反应。在这样的影片中，不仅没有“更接近生活”，而是恰恰相反，实际生活的逻辑已经完全融化在意识的自由流程之中了。也正是在这里，假定性就是生命，就是一切！

如果说，在电影中一切把心理内容直观化的方式都是假定性的，那么，把人物的心理内容看成是无理性的自由流程，不仅没有缩小这种假定性，反而是增大了它。

克罗齐认为，所谓“社会生活”只不过是个人灵魂的“映象”。“意识流电影”便是对这条原则的具体实践。然而，我们却认为，某个人的心理所映现出来的“社会生活”是一回事，社会生活自身的客观实在性则又是另一回事。我们的电影艺术家决不能为了前者而忽视后者。如果说，这也是一条“常规”的话，那么我们宁愿固守这条常规而不背叛它，因为这正是辩证唯物论的一条基本原理。

五、情境的假定性

要深入讨论人物心理的成因，我们就不能不回到“情境”上来。

前面，我们联系电影动作的本性，已经谈到了与情境的戏剧性有关的问题；可是，要深入讨论“情境”的戏剧性，又不能不谈到构成情境的诸种假定性的因素。

俄国作家普希金说过：“在假定情境中热情的真实和感情的逼真——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。”那么，我们所要求于电影编剧和导演的，是否也是这个“东西”呢？

1. 从一部旧片说起

不久前，又重看了著名导演吴永刚编导的影片《浪淘沙》(1936)。一个正直的水手，在远航回来的时候，渴望着与妻子团聚，享受天伦之乐。当他刚走进家门，却发现妻子与人通奸。于是，他在愤怒之下成了杀人的罪犯。侦探长奉命追捕这个罪犯，但是，却一直没有成功。这位水手在偶然的情况下，到一个轮船上当了伙夫；凑巧，侦探长也乘坐这艘客船。他们在甲板上见了面。侦探长忠于职守，想逮捕他。就在这时，客船忽然触礁。水手带着一桶水漂流到一座荒无人烟的孤岛上。他在海上救起一个溺者，这个人恰巧就是他的敌手——侦探长。于是，他们就在这座荒岛上一起度过了求生待毙的岁月……

重看这部影片之后，我不禁联想到苏联影片《第41》中那位女战士和被俘白军军官，以及他们在荒岛上所处的情境。

追捕犯人的侦探同他追捕的对象同乘一艘客轮，在他刚刚要完成逮捕任务的时候，碰巧客轮触礁；触礁后，他们又先后飘流到同一座海岛上，这里除他们之外再也没有别的生物了……广阔无边的世界在影片中忽然变得如此狭小了。无论如何，这一切都显得太……“巧”了，真可谓是“无巧不成片”。编导者所以要制造这些“巧合”，不外乎是要他的人物置身于一个特殊的“情境”之中，通过他们的行为表现去探讨某种人生哲理。前面已经说过，电影艺术家同戏剧艺术家在创作上有一个共同的任务，就是把各种各样的人物放在特定情境中去进行试验，以测定他们都是些什么样的人，藉以探讨人生的哲理。而任何一个人在一般的情况下，都很难一下子把自己的真面目充分展现出来。因此，在“舞台实验室”和“银幕实验室”的构成当中，就必须寻找能为各种人物充分自我表现的有力条件。在造成这种条件的时

候，艺术家就必须藉助于假定性。那位侦探长和那位被追捕的犯人，一直处于对抗状态之中。在一般的情况之下，这种对抗状态必然一直继续下去，直到追捕者最后胜利或者最后承认自己的失败。而在电影中，轮船触礁，两个人同时飘流到荒岛之上，这里荒无人烟，他们只有靠那桶水维持生命。由于环境和情况的突变，两个人的关系也随着发生了变化。这一切就构成了影片中一个特定的情境。正是在这种情境中，他们才有可能结束过去的对抗状态，在反常的心理表现中，显示出各自的面目。

岩崎昶曾经这样概括黑泽明的创作特点："他是要把人放在试验管中，给与一定的条件和一定的刺激，以测定他的反应。这种对人物的研究就是他的作品。"他拍摄的《活下去》（1952）便是这样的影片。主人公渡边勘治是某市政府的民政科长，25年来一直是勤勤恳恳但却糊里糊涂地工作着、生活着，每天谨小慎微，循规蹈矩，但却从来没有办过一件有益于群众的事情。人们称他为"木乃伊"。有一天，他到医院去看病，医生发现他患了胃癌，只能活3、4个月了。就在这时，他才真正感觉到生命的可贵，开始思索生活的意义，并且"从不幸中领略了真理"。在这最后的一段时光里，他终于行动起来，竭尽自己的力量，将一条臭水沟改造成儿童乐园。后来，他"死"了，但却在民众的心中永远"活"了下来。岩崎昶指出，黑泽明在这部影片中正是把渡边勘治放在"试验管"中进行研究的，而研究的课题正是："一个人如果遇到仅能再活半年的情况，他将会有什么变化？是会由于绝望而沦于放荡、颓废呢？还是相反，想要把剩下的日子过得尽可能美好和有意义呢？"[①] 在影片中，黑泽明对这个课题作出了积极的回答。当然，在日本的社会中，个人对人生价值的觉悟，并不可能真正解决一切社会问题。渡边死了，他的

① 以上引文均见岩崎昶：《日本电影史》，第251页。

同事们面对死者的遗像纷纷表示要向他学习。可是，那位被誉为“海参先生”的大野却提醒人们：“在庞大的组织中，我们是无能为力的。”这正说明，黑泽明在对“人”进行测定和研究时，并没有为了理想而忘掉现实。

用“试验管”（或“实验室”）来比喻“情境”，是很有道理的。在科学实验的过程中，每当把某种实验对象放在试验管内时，就意味着：假定有这样的条件，它会起什么样的变化？也就是说，每一次试验，都是一个把“假定”变为事实的过程。用以测定人的“反应”的情境，也正意味着为人提供假定的条件和假定的刺激物。在创作过程中，编剧总是要为各种人物假想出各种情境，并从中选择出最有力的、最能够促使人物充分自我表现的一种或几种。斯坦尼斯拉夫斯基在引述普希金的那段话之后，进一步提出了“规定情境”这一表演艺术的术语：

> 我们的智慧所要求于演员的，也完完全全是这个东西（即“在假定情境中热情的真实和感情的逼真”——引者），所不同的是，对作家算是假定的情境的，对于我们演员来说，却已经是现成的——规定的情境了。①

这段话的意思是明确的。剧作家在创作过程中，为了塑造某个性格，总是要为人物假想出各种各样的情境，当构思已经完成的时候，情境已经选定了。而演员扮演角色，根据却是剧本，他面对的是剧本中已经明确规定好了的特定情境，他只能以此作为内心体验的条件。然而，在任何一个具体的规定情境中，也都要包含

① 斯坦尼斯拉夫斯基〔俄〕：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，罗敏徒译，中国电影出版社1958年版。

着某些假定性的因素。

“情境”是“假定性”的。这个结论不仅适用于某一种风格的剧作，而且也适用于一切剧作；不仅适用于戏剧，而且也适用于电影艺术。

问题在于，任何一位电影剧作家都不能不藉助于“试验管”，以完成人物形象的塑造，完成对人生真谛的探求。但是，艺术家的创作却不同于科学家的实验活动。比起科学实验来，艺术家对“人”的行为的测定要复杂得多。而作为戏剧和电影中的“情境”，当然也要比科学家掌握的“试验管”复杂千百倍。科学实验尽管也是由人掌握的，但实验的过程却是客观的。艺术家的创作活动，既然包含着对生活材料的选取、加工、虚构等过程，那么，其中自然也就包含着创作者的主观成分。因此，任何艺术家创造的“情境”都是“假定性”的。但是，在这一点上我们还应看到，由于创作者本人的个性不同，必然会使“情境”中的假定性因素在共同的特性中又包含着某些差异性。

2. 偶然、巧合与“戏剧性”

在分析任何一部话剧剧本中的情境时，我们都不可能不和“偶然”、“巧合”这样一些概念打交道。有些评论家往往把这些概念当作一种贬词；有人却恰恰相反，常常用来称赞剧作家的技巧。

一般地说，任何一部剧本的情境，都是剧作家对生活素材进行加工、虚构而成的，或者说，它乃是剧作家把生活素材“戏剧化”的结果。生活素材是散漫的，一个人在实际生活中，每天都会遇到一些事变，每天都要和各种人物打交道，但是，他（她）却很难一下子就把自己的面目充分显现出来。我们和一个人相处多年，自认为已经了解了对方。突然，一个偶然性的事件

发生了，我们会感到这个人的行为表现有点“反常”，甚至会感到惊奇：“他（她）怎么会这样呢?”“他（她）变了!”可是，这种惊奇的感觉恰恰证明：在多年相处中，我们并未能真正了解这个人的真面目，因为，在一般的处境中，他并没有机会充分表现自己。要真正了解一个人，必须通过一个个“偶然性”的事变，通过其所谓“反常”的行为表现，经历一个从现象到本质的认识过程。所谓“反常”，往往是其潜在本质的充分表现。而那些“偶然性”的事变，恰恰又是为展现其潜在本质提供的条件。剧作家在构成戏剧情境的时候，就是要善于利用诸如此类的“偶然性”的事变，这是把散漫的生活素材“戏剧化”为有力的情境的必经之路。在这里，为人物提供的条件是“偶然性”的，而在这种条件中，性格的自我暴露却是必然性的。从这个角度来说，利用偶然的事变构成情境，在情境中揭示出性格表现的必然性，这是一条创作规律。

萧伯纳是一位伟大的剧作家，但他对另两位伟大剧作家莎士比亚和易卜生，在评价上却常常有失公允。他曾经说过：

> 莎士比亚把我们自己搬上舞台，可是没有把我们的处境搬上舞台。例如，我们的叔叔轻易不谋杀我们的父亲，也不能跟我们的母亲合法结婚；我们不会遇见女巫；我们的国王并不经常被人刺死而由刺客继承王位；我们立券借钱时也不会预约割肉还帐。易卜生补做了莎士比亚没做的事。易卜生不但把我们搬上舞台，并且把在我们自己处境中的我们搬上舞台。剧中人物的遭遇就是我们的遭遇。一个结果是，在我们看来，易卜生的戏

比莎士比亚的戏重要得多……①

萧伯纳的原意是：尽管莎士比亚和易卜生在塑造人物形象方面都是成功的，但在处理“情境”方面却是后者优于前者，亦即，莎士比亚构成的情境大都是充满了偶然、巧合的因素，不像易卜生的情境那样合乎自然。我所以说他的评价有失公允，原因正在于：决不能把情境是否合乎自然作为评价剧本优劣的尺度。的确，象萧伯纳列举的那些剧本（《哈姆雷特》、《马克白斯》、《威尼斯商人》等）中，情境中都包含着很多偶然、巧合的东西，而在实际生活中，我们一般都不会、甚至根本不可能处在那样的情境之中。可是，易卜生在构成情境时，也并没有拒绝利用偶然、巧合的因素。就以那部最合乎自然的剧本《玩偶之家》来说，海尔茂刚刚升任银行经理，他要辞掉的下属职员恰巧就是娜拉的债权人；这时，恰巧娜拉的同学林丹太太来了，恰巧她正是为了要找一个职务而来，这个人又恰巧同柯洛克斯泰有过一段爱情的历史，……这些事恰巧都发生在圣诞节的前一天。易卜生正是通过这些偶然、巧合的因素，引出了一个突发事件——柯洛克斯泰为了保住自己的职务，迫不及待地要挟娜拉，从而为刻画女主人公的性格提供了一个有效的情境。

在实际生活中，有时也可能发生这类偶然、巧合的情况，但是，我们一般都将其称之为“戏剧性”的。这也是一个反证，它表明，所谓“情境”的“戏剧性”，也正包含着这种偶然、巧合的因素。或者说，“偶然”与“巧合”，恰恰是“戏剧性”必不可少的因素。

那么，在电影中又是如何呢？电影艺术的情境的构成，是不

① 引自萧伯纳：《易卜生主义的精华》，译文见《文学研究集刊》第3册，第286—287页。

是也需要这类“偶然”、“巧合”的因素？或者说，它在这方面是否与戏剧艺术有着质的区别呢？

在《浪淘沙》中，那位水手刚刚走进家门，他幻想着同久别的妻子欢聚一堂，恰巧却碰到了她同情人幽会；他在逃亡中刚刚找到一个工作，追捕他的侦探长恰巧乘坐了他所服役的客轮；侦探长刚刚要为罪犯戴上手铐，恰巧客轮触了礁；一对敌手恰巧飘流到同一座荒岛上，而这里恰巧又没有第三者……这些情境显然都是由偶然、巧合构成的。在前述黑泽明拍摄的影片《活下去》——那个“试验管”中，正当主人公知道自己的病情并决定做一点有益的事情时，黑江妇女协会请求改造臭水塘的请愿书就恰巧转到他的手中……。在这里，也包含着一定的“偶然性”。这样的方式，在大量的故事片中被普遍运用，已成为一种基本的情境构成方式。

有人认为，运用这种方式构成戏剧性情境的影片，毕竟太像“戏”了，或者干脆称之为“戏剧化的电影”；有人则认为，电影应该更“自然逼真地、生动朴实地反映生活”。因之，就不应该去如此这般地“拚命找戏”。我不准备专门讨论诸如“戏剧化的电影”等等专门性的问题。因为，在这里所要探讨的只是一般性的规律。如果我们把“情境”的“戏剧性”看作是电影艺术的一般规律，那么，它既应该适用于“戏剧化的电影”，也应该适用于“散文化的电影”以及其他形式的电影。

情境构成的规律，实际上，也就是艺术典型化的规律。所谓“典型化”，既包含着人物的典型化，也包含着情节的典型化。而情境的构成恰恰又是情节典型化的重要内容。

如前所述，情境乃是影片情节的基础。而一部影片的情节，不论是偏重于外部逻辑的情节，还是侧重于心理逻辑的情节，都是艺术家对生活素材进行提炼、加工、改造的结果。这样的情节，不仅是现实生活的反映，而且也是剧作家对现实生活所作的

艺术的解释。这里不想讨论情节本身，只想着重分析它的基础——情境。情境既然是影片情节的基础，那么，它对于情节的生动性、丰富性来说，当然是关系重大的。典型化的情节，应该通过那些偶然、巧合的事件和关系揭示出生活的必然性及其规律。因此，这个辩证的原则，自然也应该而且必须体现在情境的构成之中。

所谓“偶然性”的现象和事件，常常指的是那些可能发生也可能不发生，可能在此时此地发生也可能在彼时彼地发生，可能以这种方式出现也可能以另外的方式出现的东西。在实际生活中，并不存在绝对偶然性的东西。从一方面看，它是偶然的；从另一方面看，它又是必然的。所谓“偶然性”，只是必然性的补充和表现形式。诚然，这只是从哲学的范畴对偶然性所作的最一般的解释。当我们从哲学的范畴转到美学的范畴时，尽管上述解释仍然可以成立，但实际情况却要复杂得多了。

艺术家对情节进行典型化的目的之一，当然在于揭示生活的本质及其必然性的规律。然而，艺术家却不能直接写“本质”，也不能直接写“必然性”。他只能用“现象”去构成形象，而任何现象都具有不同程度的偶然性。因此，如果离开了具有偶然性的现象，也就谈不到真正的艺术形象，当然也就不能对生活进行艺术的概括。比如，在一场大的政治变动中，很多人的遭遇和命运都是共同的，正是在这些共同的遭遇和命运中，包含着（概括着）社会生活的本质，包含着某种必然的规律。然而，当我们对其中的某些个别人进行深入了解，就会发现，他们每个人的遭遇和命运中，都包含着一些偶然性的因素，诸如他遇见的人、经历的事以及其他各种“巧合”的东西。正是这些偶然性的条件，使这些个别人的遭遇和命运又呈现出个性的色彩。艺术家要通过一个人的经历反映出许多人共同的遭遇和命运，并从中揭示出某些必然性的规律，就必须重视这些个别的、偶然性的条件，

并藉助它们使形象呈现出鲜明的个性。如果丢弃了这些具有个性特点的偶然性条件，就会使形象失去应有的丰富多采性，必然导致走向一般化和雷同化。

有人认为，某些反映十年动乱时期社会生活的影片，使人感到虚假，原因在于编剧脱离生活、虚构情节。我觉得，这类作品失败的原因，并不在于“虚构”，而是在于违背了“观念在规定中体现”这样一条规律；也就是说，剧作家在反映生活时，没有找到个别人物在体现共同本质时必须具有的“偶然的多样性”。我所以说这是一条规律，是因为它既适用于绘画、文学，也适用于电影和戏剧。不过，对于戏剧和电影来说，这条规律在情境的构成中，表现得更为明显。因为，任何一部真正具有审美价值的影片，都不能背离这条规律。

卓别林的喜剧片有不少是举世皆知的杰作。在这些影片中，卓别林创造了令人喜爱的喜剧人物，这些人物至今还具有艺术的生命力。卓别林的才华不仅表现在对喜剧性格的塑造上，而且还表现在善于为喜剧性格提供有力的喜剧情境方面。那些人物生活在喜剧情境之中，真是如鱼得水，使其固有的活力充分显现出来。这位艺术巨匠自己说过，他在每一部影片中都是在表现“普通人陷入或解脱困难的过程”，“试图以新的方式来创造出使人意外的情节”。主人公所面临的困境，正是影片情节的基础；而在每一个困境中，都包含着很多偶然、巧合的因素。在《淘金记》中，夏尔洛和同伴吉姆为寻找金矿住在一间小木屋里，这间木屋被大风雪刮到悬崖的尽头，恰巧在一半悬空的时候停住了，主人公想撞开屋门逃离险境，结果却使自己悬吊在空中……很多评论家对这间悬空的小木屋的象征意义作出了不同解释，有人说这个场面象征着一个处于荒谬绝境中的人在进行挣扎，有人则认为木屋象征着那个风雨飘摇的社会。不管这些解释是否准确，有一点却是明确的：卓别林为主人公提供的这个情境，可以

说是纯偶然性的，但它却为表现夏尔洛的喜剧性格提供了有力的条件。在《大独裁者》中，不可一世的独裁者兴格尔偏偏与犹太族的理发师容貌相同，在纯偶然的情况下，人们把理发师当成了兴格尔，而那位独裁者却成了阶下囚。由这些偶然、巧合因素构成的情境，为塑造两个性格提供了条件。除此以外，在卓别林的影片中，喜剧的主人公还常常被置于强烈对照的情境之中。比如，在《城市之光》中，瘦弱的夏尔洛在拳击场上却与一个力大无敌的名牌拳击师对阵；在《安乐街》中，身为警察的夏尔洛偏偏遇上了一个地头蛇，这个对手一拳能打弯路灯的柱子；在《淘金记》中，夏尔洛面临的“情敌”恰巧是气概非凡的彪形大汉……然而，夏尔洛面临这些尴尬的处境时，大都能用不同的方式转败为胜、化险为夷，并在脱离险境的过程中造成很多令人捧腹的笑料。

喜剧，需要喜剧性的情境。而真正的喜剧性情境又总是包含着偶然与巧合的因素。正如别林斯基所说的：“喜剧的内容则是毫无合理必然性的偶然性、幻影，或者说是似乎存在、而实际并不存在的现实的世界。”[①] 这个论断当然是对的。如果从情境中排除掉这类偶然、巧合的东西，喜剧也就不存在了。

然而，“偶然”、“巧合”并不是为喜剧性情境所独有的。在其他类型的影片中，也不能缺少这些因素。

影片《魂断蓝桥》中，一次空袭警报使两个素不相识的人邂逅相遇。这似乎也是带有偶然性的巧合。然而，这个情境却成为影片悲剧情节的基础。

影片《蝴蝶梦》，构成情节基础的是女主人公在法国南部海滨的一次偶然性的际遇，她在海滨散步，看见一个中年男子站在

---

① 别林斯基〔俄〕：《别林斯基选集》第3卷，满涛译，上海译文出版社1979年版，第80页。

陡峭的悬崖上对海凝思，她误以为这个人要跳崖自杀，便焦急地喊他；而这个中年男子又恰巧是她的雇主的熟人。于是，他与她在频繁的接触中产生了爱情……当然，在实际生活中，人们常常会有诸如此类的际遇，但无论如何，这样的际遇总是具有偶然性的。

在意大利新现实主义影片《偷自行车的人》中，一个失业者刚刚找到一个贴海报的工作，但在贴海报时，自行车却被人偷走了。对他来说，这辆自行车恰恰是谋生的工具，失去了它，便无法承担刚刚到手的这一工作。很明显，在这个情境中，也包含着“偶然”、“巧合”的因素。

至于中国的故事片，人们常说是重“传奇性”的。所谓“传奇性”，如果排除掉那些超自然的传说，主要也正是意味着“偶然”、“巧合”之类因素的大量存在。从《马路天使》、《十字街头》到《丽人行》、《万家灯火》、《一江春水向东流》、《八千里路云和月》等等，都不难看出这样的特点。

我不想过多列举中外影片以证明上述结论了。人们在反对这些结论的时候，会把上述这类影片都归入“戏剧化电影”的范畴，同时，又会提出某些所谓“生活流影片”作为反证。为此，我们不妨再谈谈这类影片中的情境构成。

3. “生活流”——“偶然性”统治一切

在六七十年代出现的“生活流影片”，是电影史上的一个特殊流派。“真实电影”与“直接电影”则是这一流派的别名。

所谓“直接电影”的理论根据，可以用加拿大电影理论家吉里·马索莱的一句话来表述：“直接电影，这就是直接拍摄生

活素材的电影。”① 这一派艺术家自称是承继了吉加·维尔多夫、让·维果等人的传统。吉加·维尔多夫是苏联“电影眼睛派”的代表人物，萨杜尔在概述这一派艺术家的主张时说过：

> 他们声称电影应该排斥演员、服装、化妆、摄影棚、布景和照明，一句话，即排斥一切导演工作，而主张利用比人的眼睛更“客观的”眼睛——电影摄影机来反映一切。他们认为机器的公正不阿，是真实的最可靠的保障。
>
> 照他们的说法，摄影首先应该“抓住生活的即景”……②

让·维果则主张拍摄“社会纪录片”，他说：

> 摄影机将对准那些应当作文献纪录下来并且将通过蒙太奇来加以解释的现象。当然这里不允许有意识的表演。人物应出其不意地来摄取，否则就无异抛弃了电影的文献价值③

应当指出的是，这两位艺术家都并非“客观主义者”。维尔多夫要求在电影中“对现实进行共产主义的阐释”。而让·维果则认为：“社会纪录片”乃是“一种有观点的纪录”，“它含有作者清楚地在片中采用的观点”。他们的创作实践，确实也体现了

① 转引自《电影新作》1983年第1期，第91页。

② 萨杜尔〔德〕：《电影艺术史》，徐昭、陈笃忱译，中国电影出版社1957年版，第153页。

③ 转引自阿杰尔：《电影美学概述》，第47页。

这种精神。值得注意的是，维尔多夫虽然强调用摄影机去捕捉“生活即景”，否定“导演工作”的意义；但是，他却十分重视剪辑（蒙太奇）工作，甚至认为电影艺术就意味着“蒙太奇”。而谁都知道，尽管摄影机捕捉的是“生活即景”，那就是说，它所拍摄的都是实际生活中某个场景、某件事的自然过程；然而，只要承认“蒙太奇”的价值，这里就已经包含着对原始素材的加工和重新安排了。顺便说一句，这位苏联电影艺术家主要拍摄的是纪录片，因而对其“电影眼睛”之类的说法和理论，我们似乎看作是针对“纪录片”的特性而进行的论述才比较合适。

“真实电影”从一开始也带有纪录片的性质。法国的让·鲁什和艾德加·摩林都是业余从事电影活动的。他们带着摄影机来到巴黎街头，向过往行人提出一个问题：“您幸福吗?”接着便把人们对这个问题的不同反应和回答摄录下来。影片题名为《一个夏天的纪事》。这类影片，实际上乃是“社会调查”式的纪实片。然而，在此之后，“真实电影”的含义日益广泛，它已从纪实性的影片扩展到故事片的领域。加拿大的马索莱提出的“直接电影”，所涉及的就不仅仅是“纪录片”了。正因为如此，我们在讨论“生活流影片”的时候，就不能只限于对“纪录片”特性的解释，必须把“故事片”包括在内。

有关“生活流影片”的理论中，确实常常出现诸如“偶然性”、“无选择性”、“客观性”之类的说法。但是，人们对这个流派的看法，却很不一致。这里仅举几例：

克拉考尔认为“生活流”意味着“没有尽头的生活”，这个概念“包括具体的情境和事件之流，以及它们通过情绪、含义和思想暗示出来的一切东西。这意思是说，生活流主要是一种物质的、而不是精神的连续，尽管从定义上来说，它也延伸到精神的领域。（可以假定，电影对于以日常生活为形式的生活是有所偏爱的——这一假定可以在表现手段的关心现实的基本特性中找

到根据。)"[1] 可以看出，克拉考尔是从“电影基本特性”的角度去阐明“生活流”这一概念的。在他看来，现实本身就是一个持续的“生活之流”，电影艺术就应该按照“日常生活”的自然形态去再现现实。在这里，与其说他是在讨论一个特殊的电影流派，倒不如说是在为他自己关于“电影的本性”（即“物质现实的复原”）的理论作注解。

我国电影理论家郑雪来对“生活流影片”有明确的看法，他认为：“‘生活流’指的是在胶片上摄录落入电影摄影机视野的现象和事实之流，既不经过选择，也不作出评价。它是以简单的‘摄录现实’的纯自然主义、客观主义概念为基础的。”[2] 与此针锋相对的是苏联电影艺术家罗姆的观点，他指出：“生活流”乃是“现代组织素材的新形式。断言它本身就是客观主义，采取旁观者的立场，对事件漠不关心、甚至不问政治，这是不正确的。”[3] 对同一电影流派，竟然出现如此截然相反的看法，也足以说明这一流派本身的复杂性。

在这里，我想指出：“客观主义”和“自然主义”并不是同一个概念。人们在解释“自然主义”的时候，常常把它同“客观主义”联系在一起，认为，这个概念本身就意味着客观地再现生活现象，而不对这些现象进行思想评价和审美评价。然而，这种说法似乎只有在“理论”上才能成立，在创作实践中却是不可能的。因为纯客观地摹仿生活的艺术作品是根本不存在的。任何一个艺术家，在创作过程中，都不能不渗透着自己对生活现象的思想评价和审美评价。“生活流影片”的倡导者们强调拿着

---

① 克拉考尔〔德〕：《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，中国电影出版社 1987 年版，第 89 页。

② 见《漫谈西方“生活流”电影》一文。

③ 引自《世界电影》1982 年第 2 期，第 28 页。

摄影机从实际生活中“直接拍摄生活素材”，去捕捉“生活即景”，但他们实际上也不可能纯客观地照录生活。至少，当他们拿着摄影机在街头捕捉“生活即景”时，也总是要进行不同程度的“选择”和“思考”的。而哪里有“选择”，那里就有了主观活动，所谓“纯客观主义”也就不存在了。当然，某一位摄影师也可以做这样的尝试：他把摄影机停放在某一条街道上，定好镜头的视角，然后让它把进入视野的一切都拍摄下来，直到把胶片用完为止。这样，他可能是“客观”的了。但是，这样拍摄下来的东西绝不能说是一部艺术作品，最多也只能说是一堆素材罢了。更何况，任何影片都还得经过“剪辑”的再创造过程。总之，“自然主义”的艺术家们可以标榜自己是“客观”的，但我们却很难找到一部真正是“客观主义”的作品。

然而，“自然主义”作为一种创作原则和创作方法，却也有其自身的、实际存在的特点。它片面强调再现生活素材的自然状态，忽视甚至否定艺术家对生活素材进行加工、虚构的必要性，否定或忽视艺术概括，否定或忽视艺术创作的典型化过程。“生活流影片”的主要特点也就在这里。在这一派的电影家们看来，用摄影机捕捉生活之流就可以获得真实性，因此，情节的典型化就被忽视了；与此相应的是，通过集中、加工、虚构造成戏剧性的“情境”，在他们看来当然也就没什么必要了。我看过一部题名为《老姑娘》的法国影片，它确实可以体现出“生活流影片”的上述特性。在这部影片中，一位老姑娘去海滨度假，在这里，她遇见一位青年人。之后，他们时而离开，时而相会。在他们一起度过的几天之中，既没有发生什么意外的事件，甚至双方也没有相互倾诉爱情。这中间，银幕上所展现的多半是吃饭、海边晒太阳、游泳、相对而坐等等普普通通的“生活即景”。因此，影片中既没有出现足以掀起双方内心激情的有力的情境，也没有由双方关系曲折发展构成的情节。只是在临近结束的时候，那位老

姑娘发生了一点象征性的变化——染红了自己的脚趾，他们相互留下了通讯地址，暗示着将来还可能继续来往……

从这类影片中，我们会得出什么结论呢？

尽管罗姆认为："生活流""并不意味着背离一切规律性，也不意味着让偶然性占统治地位"；但是，实际的情况却并非如此。

其一，通过情节典型化的方式再现生活规律性的原则，在这类影片中已经被丢弃了，至少是不被重视的。如前所述，典型化的情节，乃是作家再现生活规律性的重要途径。在这类影片中，电影家们所重视的却是生活素材所具有的自然形态，他们热衷于摄录大量的生活细节，甚至于不惜把吃饭过程的细节都翔实地摄录下来，而不去设法把每一个动作和细节都纳入到情节发展的有机进程中去，忽视了细节、场面之间的因果联系。正因为如此，构成情节发展的因果必然性，已经被自然状态的生活之流淹没了。

其二，在这类影片中，由自然状态的素材构成的生活之流，恰恰是被"偶然性"所统治着的。问题在于，他们所追求的"偶然性"，同我们所说的那种构成戏剧性情境的偶然性因素，却有质的区别。我们把"偶然"、"巧合"作为构成戏剧性情境的重要因素，那只是说，这仅仅是实现情节典型化的一种方式、一条途径，其目的则是为着在典型化的情境中揭示出生活的必然规律性。在这里，艺术家虽然是从偶然性出发，其归宿却是揭示必然性。然而在"生活流影片"中，"偶然性"却有别样的含义。这一派艺术家既然主张到实际生活中去捕捉自然状态的生活素材，而这些生活素材本身却是由偶然性统治的世界。他们热衷于捕捉这类偶然出现的"生活即景"，并由它们去构成一条"生活之流"，但却并非想把这类偶然性的现象、事件、场面，纳入到合乎必然性的情节链条中去。在银幕上出现的那些自然状态的

生活之流中，既没有明确的因果联系，也没有明显的“动机”；而我们所说的“情节”，恰恰指的是一系列包含着因果关系和动机的事件。正因为如此，我们可以说，在这类影片中，“偶然性”既是出发点，又是归宿；一句话，“偶然性”就是一切。

罗姆把“生活流”看作是“现代组织素材的新形式”。这句话确实是值得重视的。但是，这里需要划清一个界限：所谓“生活流影片”是一回事，而在影片中运用一些“生活流”的手法，则是另一回事。前者是一个流派的概念，实际上，这个流派留下的值得重视的影片并不多。这也说明，它们的主张和实践是有弊病的。后者指的则是：在一部普通的现实主义影片中，为了增强影片的真实感，而有意识地运用一些“生活流”的手法。比如，在德·西卡导演的影片《温别尔托·D》中，拍摄“女仆起床”的片断，就是运用“生活流”手法的一个例证。巴赞曾经把这个片断誉之为“永留影史”的“佳构之一”。

人们一般把《温别尔托·D》列为新现实主义的最后一部作品[①]。而新现实主义与“生活流”有本质的区别。在这里，正如巴赞所说，德·西卡把“女仆起床”后“一连串较琐碎的事情”原原本本地拍摄下来，当然可以看作是“生活流”的表现手法。然而，也正象巴赞所说的那样，在整部影片中，这类镜头只不过是一种“表现手法”而已；就影片的总体来说，由主人公一系列遭遇构成的情节，却是“有声有色”的，是经过典型化的。而这些表现生活细节的片断，只不过是为了给典型化的情节增添生活色彩，使之更显得合乎自然。

在近几年的国产片中，编导者有时也运用一些“生活流”的表现手法，诸如，在《我在他们中间》、《逆光》等故事片中，都有把主人公放在实际生活（未经搬演的）的人群之流中去进

① 参见阿米斯《意大利新现实主义的继承》一文。

行拍摄的镜头，意在为影片增添自然性和“逼真性”。然而，在这些影片中，编导者的目的全在于情节的典型化，这类镜头只不过是在某一个局部偶尔出现，或者只是为了展现实生活的背景，他们并没有，也不想丢弃戏剧性的情境和典型化的情节。

在简括分析了“生活流影片”在创作方法上的某些特性之后，我还想着重说明：我们强调构成戏剧性情境的“偶然”、“巧合”因素的重要性，但却不认为“偶然性”就是一切。在情境和情节中运用“偶然”、“巧合”等等因素，其本身并不是目的，而是实现目的（再现生活的必然规律性）的一条途径。

4. 在“假定情境”中塑造“真实人物”

由某些偶然、巧合因素构成的情境，也正是岩崎昶所说的那个“试验管”。在戏剧和电影中，当人物进入这样的“试验管”时，造成的悬念正是：“在这样的情境中，他（或她）会有什么行动?”这样的悬念，将会把观众的注意力集中于某个或某几个人物身上，关注他们行动的方向，关注他们的命运，或者关注他们怎样走向那个结局……

在情境具备后，艺术家们像他要塑造的人物一样，也将面临一次考验。他能不能驾驭情境中的人物？能不能在特定的情境中展示人物特有的性格？能不能令他塑造的性格引起观众的共鸣，从而产生强烈的艺术感染力？……

普希金对剧作家提出的要求是：“在假定情境中热情的真实和感情的逼真”。我们对这句话可以作如下的解释：艺术家为人物提供的情境可以是假定性的，他的任务是在假定性的情境中塑造出活生生的、合乎自然的人物。这种要求，至少是符合现实主义的戏剧和电影的美学原则的。

如前所述，情境作为一个“试验管”，它自身都是假定的，

其中不仅可以包容“偶然”、“巧合”的因素，甚至也可以包含在实际生活中根本不可能发生的事件和情况。比如，在戏剧中，马克白斯在凯旋而归的途中遇见了那三个具有超自然力量的女巫；哈姆雷特在城堡的平台上遇见了父亲的鬼魂，并从鬼魂的“现身说法”中了解了一件谋杀案的真相；安东尼奥竟然为帮助朋友签定了那张足以致命的借据……这些怪异的事件构成了《马克白斯》、《哈姆雷特》、《威尼斯商人》中的戏剧性情境。在电影中，我们也可以看到这类情况。比如，在德国表现主义的影片《卡里加里博士》（罗伯特·维内导演，卡尔·梅育编剧，1919 年出品）中，构成戏剧性情境的因素，是这位神秘的博士为青年赛孔尔施行了催眠术，并拉着他到市场上去献技献艺。赛孔尔的一场反常行动都是在这种情况中发生的。在这样的影片中，主人公已经从现实世界被拉进了一个虚幻的世界中去了。有人说：“《卡里加里博士》中的世界正如纳粹的世界，那里充满凶兆、恐怖行为和突然爆发的狂怒。”① 问题在于，影片的编导者并没有把主人公置于现实的“纳粹的世界”之中，而是放在一个虚构的环境里。很明显，影片所虚构的那个情境，完全是假定性的。再如，在雷内·克莱尔的影片《鬼魂西行》（1936 年英国出品）中，一位美国富翁买了一座古堡，要把它搬运到大西洋彼岸去，可是，居住在这座古堡中的鬼魂也跟随古堡的零件一起被搬运走了。这个情境中的虚构成分是显而易见的。在克莱尔的另一部影片《魔鬼的美》中，某大学教授亨利·浮士德竟然同曼非斯托打上交道，它答应让他这位风烛残年的老教授恢复青春，并为其尽力效劳，条件是在契约上签个名……克莱尔自己说过，他所以假想出这个虚构的情境，只是为了进行一次人生的试验。他说：

① 转引自阿杰尔：《电影美学概述》，第 63 页。

> 如果浮士德在剧的开始就接受魔鬼的契约，那就没有矛盾冲突了，因为浮士德和曼菲斯托已结成盟友，而两人都无比强大。那么只有等待结束，也就是说等待浮士德的死和他的堕入地狱（马洛这样处理）①，或者是等待浮士德的灵魂得救（歌德的《浮士德》第二部这样处理）。不过，如果浮士德不接受魔鬼的粗暴的建议，如果他的智慧使他能够戳穿对方的诡计，那就展开了一场决斗，而重生了延续不断的戏剧情节。对我们来说，真正的主题是这样的：曼菲斯托怎样让一个头脑清楚、能够势均力敌地和引诱者斗争的浮士德签署契约。②

可以看出，克莱尔虚构出这个假定性的情境，正是为了对人的灵魂进行一次新的实验，藉以形象地阐明他的哲理。

情境只是为人物的自我表现提供一个有力的条件。而任何一个人物在特定情境中究竟会有什么行为表现，又是由其个性制约的。艺术家在提供了有力的情境之后，重要的课题就是：能够把握住人物的个性，令其行动都能合乎性格。构成情境的因素可能是偶然性的，也可能是非现实的；然而，艺术家在这个基础上展开情节时，则需要使情节在每个环节上都能找到人物个性的依据。情节所具有的必然规律性，主要也正体现在性格的逻辑之中。

---

① 马洛为十六世纪英国的剧作家。他的剧本《浮士德博士的悲剧》是根据德国民间故事改写的。在剧本中，浮士德为了求得魔术，把灵魂出卖给魔鬼，魔鬼按照契约为他驱使二十四年，最后，将浮士德的灵魂劫往地狱。

② 《魔鬼的美——雷内·克莱尔电影剧本选集》，第 101 页。

情境是假定性的，然而，在假定性的情境中应该塑造出真实、自然的人物形象。我们在评价一部影片是否具有真实性时，不应以情境的真实与否为依据，而应以人物形象这个核心为根据。

当然，在当代影片中，有些并不强调情境中的偶然、巧合等等因素，而是力求合乎自然。然而，即使在这样的影片中，那些合乎自然的情境，也不可避免地会具有程度不同的假定性。

如果把“情境”看成是对人物进行实验的“试验管”，那么，艺术家在安排这个“试验管”时，则有想象、虚构的广阔天地。但是，与此同样重要的是：艺术家必须熟悉自己的人物，能够准确地把握住他（她）在各种情境中行动的内在必然性——性格的逻辑。

第五章　电影中的“人学”

1927年，在苏联文学界曾经出现这样的论调：“文学应该回避人，它提供的不是人而是事业，它描写的不是人，而是人的事业。”① 针对这种论调，高尔基在1928年的一次讲话中明确指出：

> 我的主要工作，毕生工作，不是地方志学，而是人学。②

在苏联电影发展史上，我们可以看到，苏联电影艺术是很重视“人学”这一原则的，一批电影艺术家曾经塑造出不少生动、丰富的人物形象，如波列沙耶夫（《波罗的海代表》）、阿尔青（《我们来自喀琅施塔得》）、夏伯阳（《夏伯阳》）、沙霍夫（《伟大的公民》）、斯维尔德洛夫（《斯维尔德洛夫》）、马克辛（《马克辛三部曲》）、瓦尔瓦拉（《乡村女教师》）等等。这些光彩照人的人物形象曾经为苏联的电影艺术赢得了巨大的荣誉。

可是，在70年代，我们却从一位苏联电影理论家的著作中，读到这样的见解：

---

① 原文见苏联《新列夫》杂志1927年第10期。

② 《高尔基全集》第24卷，俄文版，第373页。

> 在各种讨论会上，艺术委员会会议上，在电影期刊中，以至在严肃的理论研究著作中，我们到处都可以遇到这样一种对某部作品做出否定评价的公式："这部影片里没有塑造出性格"。在人们通常说的这句话的背后，可以明显感觉到这样一种不可动摇的信念：既然影片中没有塑造出性格，那末这部影片就确实不好，也不可能会好。
>
> 这样的论断显然只是对于一定类型的影片来说是正确的，然而遗憾的是，它在我们的日常实践中却被赋予了普遍适用的解释，变成了某种似乎支配电影艺术一切领域和部门的普遍规律。
>
> 然而这个规律果真就是那末颠扑不破吗？不！完全不一定。有时候塑造性格反而会成为画蛇添足。
>
> ……①

那么，高尔基的美学观是否已经过时了？在当代电影艺术中，“人学”的原则是否已经可以被丢弃了？

值得注意的是，这种观点无论是在欧美各国，还是在中国，都可以看到。比如，有人认为：当代的许多影片只是表现一个意念，或者只是表现一种情调，或者只是用“推理”的方式表现侦破某一案件的过程，它们并不重于塑造性格。这种看法并非没有道理。但我觉得，这类影片的存在，也只是提醒我们注意如下的问题：

其一，当代电影出现了多种风格和流派，每一种风格流派都各有不同的特点，在塑造人物形象方面，也有不同的原则和方

① 引自瓦·佛明《结构塑造性格》一文，见《电影艺术译丛》1979年第2期。

法。我们不能因为它们背离了传统的塑造性格的方式，就简单地认为它们根本不塑造性格，而是应该具体分析它们在塑造人物形象方面的各种特殊方式。

其二，我们当然不能把不重于性格塑造的影片，一律贬之为“低档品”、“等外品”。一部影片即使只是在情节、结构以及摄影、剪辑等等方面有新的探索，提供了某些新的经验，我们也应该给予一定程度的肯定。然而，对影片进行思想评价和审美评价，都是有明确标准的。而无论是思想的标准还是审美的标准，又都应该以人物形象的思想内涵和审美价值为中心。即使我们在评价影片在情节、结构、摄影、剪辑等形式技巧上的得失时，也不能完全离开这个中心。

其三，我们提倡电影艺术在风格流派上的多样化。可是，如果说在多种风格流派共存的情况下，根本没有“居于主导地位的”，那也不符合事实。我国当代电影艺术，毕竟应该以发展现实主义为本。提倡借鉴其他流派的长处，提倡探求新的表现形式和手段，从根本上说，也应该是为了发展这个主导的流派。众所皆知，所谓“现实主义”，恰恰是以人物性格塑造为基础的。

本书已经对“电影艺术的构成”、“电影动作的特性”、“银幕的空间与时间”、“电影中的假定性”诸问题，分别进行了广泛的讨论。在讨论了这些问题之后，我们还需作一句补充：所有这些问题，都不能离开“人学”这个美学的中心点。如果把上述这些问题同人物形象的塑造割裂开来，它们自身的美学价值就很有限了。正因为如此，在本书的最后一章，我们拟以“电影中的‘人学’”为题，展开较详细的讨论。在这一章中，我们对前面几章中已经讨论过的某些具体问题，又会重新提起。但这并不是一般的重复，而是为了进一步讨论那些具体问题与“人学”的关系。

一、“人学”意味着什么?

1. “现实”与“人”

故事片所反映的现实，主要指的是“社会生活”。在故事片中也可能出现充满诗情画意的自然风光，如《牧马人》中出现的西北大草原的景色，《巴山夜雨》中一再出现的长江沿岸的迷人美景，日本电影《远山的呼唤》中出现的北海道原野的自然风貌，等等。但是，这些自然景色只不过是为表现主人公提供的自然背景，或者是为烘托主人公内在感情而创造的一种视觉情调。在故事片中，主人公是人，主人公所处的天地，也是由个性各异的、或多或寡的人物构成的独特世界。别林斯基在评价莎士比亚的剧作时曾说过：

> 莎士比亚的每一个剧本都是一个完整的、个别的世界，有它的中心，有它的太阳，许多行星和卫星环拱着这颗太阳旋转。
>
> 莎士比亚的一切剧本中都有一个主人公，他不把那人的名字放在登场人物之列，但观众在幕落时就会知道他的存在和重要性。这个主人公就是生活……①

我们可以设想，假如在《哈姆雷特》中没有那个“中心”——哈姆雷特，没有克劳迪斯、波乐纽斯、莪菲利娅、来阿替斯以及

① 别林斯基〔俄〕:《别林斯基选集》第1卷，满涛译，上海译文出版社1979年版，第490、508页。

其他一些活生生的人物，那个“完整的世界”将会成为什么样子呢？假如莎士比亚未能塑造出像哈姆雷特、奥塞罗、李尔、马克白斯、夏洛克这些活生生的人物形象，剧本中的“主人公”——生活，又将是什么样子呢？实际上，莎士比亚正是通过一个个活生生的人物形象，才使得剧本中的“生活”充满了奇光异彩，才使我们对它发生了特殊兴趣。一句话，莎士比亚正是藉助于人物形象的塑造，正是藉助于这些栩栩如生的人物，把我们引入了他所创造的那些“完整的、个别的世界”中去，从而帮助我们理解了那个“主人公”——生活。

文学作品的主人公是生活，而这个“生活”却是由人物构成的；没有人物，这个生活也就不存在了，至少会变得干巴巴的，成为没有任何审美价值的抽象物。

社会生活是一个比任何“物质现实”都更复杂的现实。其原因恰恰在于：这个现实是由“人”构成的。或者说，这个现实的中心就是人——各种各样的人！因此，以反映社会生活为己任的电影艺术，当然要把塑造人物形象作为自己的中心。

所有这些，都不过是老生常谈。问题在于，当人们在具体讨论电影的题材问题时，这些老生常谈却常常被有意无意地弃置一旁，而被别的“中心”所取代了。

我们经常涉及到诸如影片“题材”这类的问题。所谓“题材”，乃是构成一部影片内容的生活材料，它是由人物、事件、环境等因素构成的。我们所说的“环境”，当然是指人物生活、活动的自然环境和社会环境；我们所说的“事件”，当然主要也是由人的行动和人物关系的发展构成的。因此，在构成“题材”的诸因素中，居于中心地位的自然是人物。可是，就连这样的常识也常常被一些“约定俗成”的、其实却并不科学的说法所抹煞了。

比如，我们常常听到这样的说法；某时期的故事片，写

“工业题材”的有几部，写“农业题材”的有几部，写“科技题材”或“教育题材”的有几部，诸如此类的还有“商业题材”、“待业青年题材”等等……就在这种题材分类之中，我们已经有意无意地回到了苏联在1927年出现的那种文学“描写的不是人，而是人的事业”的论调上去了。如果这仅仅是一种“约定俗成”的说法，那么，本书就用不着为它多费笔墨了。值得我们注意的是，在这种说法的背后，潜藏着足以使电影艺术背离“人学”原则的危险。

如果我们创作的着眼点不是“人”，而是“工业”、“农业”之类的“人的事业”的划分，那将意味着什么呢？

在人们从事的各种具体事业（生活领域）中，都有很多特殊的矛盾和问题。解决这些矛盾和问题，不仅会成为人在从事某种事业时活动的内容，也常常会成为社会生活中最醒目的内容。比如，在今天，从事工业建设的人们所遇到的重要问题之一是：要不要进行工业体制的改革？怎样进行工业体制的改革？从事农业建设的人们又正在面临着这样的矛盾：要不要实行生产责任制？怎样实行生产责任制？怎样看待部分农民首先富起来的现象？如果我们把电影题材的中心看成是“人的事业”，那么，毫无疑问：所有这些矛盾和问题都应该成为电影艺术的中心内容。应该说，我国的电影艺术（故事片），在建国以后确实走过这条道路。近几年来，国产故事片在重新提出“人学”的原则以后，创作的路子愈来愈宽了，但是，有些编导者仍然在老路上继续走着。实践证明，沿着这条路走下去，很难创造出具有艺术生命力的影片来。这样的故事片，在50、60年代出现了不少；即使在今天，每年也仍然在数量不等地出现着。然而，50、60年代出现的为数众多的这类影片，似乎已经被人们遗忘了。近几年陆续出现的此类影片，其寿命如何也是可想而知的。

我们的影片为什么容易“过时”？这是很多电影家常常思索

并为之苦恼的一个问题。当然，如果电影学家们只着眼于表现“人的事业”，只着重于反映各种事业中存在的矛盾和问题，那么，这些矛盾和问题本身都是有时间性的。在某一个时期，工、农业部门或其他部门，确会出现这样那样的矛盾问题。然而，随着时代的发展，这些矛盾和问题已经解决了，或者依然存在，但却并不那么重要了。旧的矛盾不断解决，新的问题又会不断出现。我们的工业、农业以及各条战线，正是在这样的情况下不断发展进步的。如果电影家们只着眼于反映此类矛盾和问题，那么，随着时代的发展，随着新的矛盾、问题不断取代旧的，这样的影片自然难免成为转瞬即谢的昙花。

倘电影家把“人”作为题材的中心，他当然也不能不表现人所从事的事业。因为我们所说的“人”，乃是一种社会存在，每日每时都在进行社会活动，而他们所从事的事业，又恰恰是社会实践活动的重要内涵。我们并不赞成电影家都把“人”送到荒无人烟的孤岛上去，把他们变成离群索居的个体。笛福让他笔下的鲁滨孙离群索居，在他身边毕竟还有一个“星期五”；吴永刚让那位犯了罪的水手漂流到一座荒岛上去，在他身边也还存在着那个追捕他的侦探……无论是鲁滨孙和星期五，还是那位逃犯和侦探，尽管只是两个人，仍然构成了特定的社会关系，从而也就构成了一种特殊的社会生活。如前所述，这类离群索居的环境，只不过是艺术家们为人物提供的一种假定性情境。在通常的情况下，艺术家们都要把主人公置于由错综复杂的社会关系构成的社会生活之中，即使是在假定性的情境中，也应该体现出社会生活的本质，至少是某一方面的本质。既然如此，艺术家要写“人”，就不能完全不管人所从事的事业；艺术家要在社会关系中去写人，也就不能不表现人们在事业中构成的各种关系，以及由此而引出的各种矛盾。

问题在于：把“人的事业”作为影片题材的中心，是一回

事；把“人”作为题材的中心，而把人的事业及其随之而来的矛盾作为“人”的环境，则是另一回事。所谓把“事业”中的具体矛盾作为人的环境，也正意味着，这类矛盾只是人物活动的背景。

人是现实的中心，也应该成为影片题材的中心。这个结论意味着什么呢？作为影片中心内容的“现实”，究竟包含着什么内容呢？

岩崎昶说得对：“描写现实，透过现实的本来面目描写出它的内在真实，这是自古以来艺术家的任务。至于从何着手来寻求现实或真实，或者从什么角度来进行描写，这些无疑会因时代而异，因社会而异，甚至因人而异，但有一点却是始终不变的，那就是所谓现实无非是指人的内在和外在的世界。”[①] 这段话至少有两个要点：

其一，电影艺术把“人”作为题材的中心，也正是说，构成影片中心内容的正是人的“外在”与“内在”的世界。所谓“外在”的世界，指的是人的行为表现，人所从事的社会活动的内容；所谓“内在”的世界，指的正是人的潜在的心理活动内容。其实，这并非是什么新的发现。早在文艺复兴时期，达·芬奇已经指出，“诗”应该“描绘心的活动”。我国美学家朱光潜在概括这一时期艺术的题材问题时说：在文艺复兴时代理论家的心目中，文艺的题材首先由人的行动推广到人的内心生活，再推广到整个自然界……。莎士比亚的剧作中，作为“主人公”的“生活”，正是包含着人的行为和内心生活这两个相辅相成的方面。在此以后，任何一部真正成功的文学作品，不管是小说，还是剧本，都不可能不在深入开掘人的“外在”与“内在”世界

① 岩崎昶〔日〕：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社 1963 年版，第 115 页。

方面有独到之处。在电影刚刚成为艺术的时候，文学和戏剧已经在这方面提供了丰富的经验。各国优秀的电影艺术家大都继承了这个传统，用各种方式再现出人的“外在”与“内在”的世界。如果说，当代电影有什么新的趋向的话，那么，我认为，它们正是愈来愈注重从人的“内在”世界中汲取影片的题材，而不是抛弃这个世界。

“人的事业”尽管可以划分为不同的生活领域，但就这个概念的固有含义来说，把它作为影片题材的中心，未免显得过于狭窄了；而人的“内在”世界却可以为艺术家们提供无限广阔的题材内容。“人的事业”所能提供的生活材料，就其本身来说，毕竟是时间性很强的；可是，人的“内在”世界所能提供的题材内容，却更具有永恒性。

其二，艺术所反映的现实包含着人的内在和外在的世界，这是一条始终不变的真理。然而，正象岩崎昶所说的，艺术家们对这两个世界的内涵的解释，他们从什么角度去获取这种题材内容，却是“因时代而异，因社会而异，甚至因人而异”。正因为如此，我们在一般性地讨论了“现实与‘人’”的关系问题之后，在明确了“人学”的内涵之后，有必要进一步分析对“人学”的各种各样的见解。

2. 五花八门的“人学”

前面曾经摘引瓦·佛明的论点，他否定传统的美学观是以下述情况为根据的：

> 今天，在多种多样的流派中间已经根本不可能找出某一种流派是居于主导地位的；今天，甚至同一位导演的影片也是这样各不相同，以致很难找出一个共同的标

志……①

我们并不否认在现代和当代电影中存在着“各种各样的流派”，因为这是事实。然而，正是在“各种各样的流派”中，我们可以看到五花八门的“人学”，或者说是对“人学”内涵的各种不同的解释。我认为，正是对“人学”内涵的不同解释，成为区分不同流派的标志之一。这里只想列举几个主要流派进行简略分析，藉以说明一般。

“表现主义”与“人”

电影艺术中一个比较“古老”的流派是“表现主义”。这个流派的影片曾经在1914年到1924年间出现于欧美各国，最热衷于这个流派的是德国人。德国表现主义影片的重要作品有：《卡里加里博士》（1920，编剧雅纳维支和卡尔·梅育，导演劳勃特·维内）、《疲倦的死》（1921，导演弗立兹·郎格，编剧郎格和哈布）、《吸血魔鬼诺斯费拉杜》（1922，编剧卡莱恩，导演茂瑙）、《演皮影戏的人》（1922，罗毕逊导演）、《蜡人室》（1924，编剧卡莱恩，导演保罗·莱尼）等。

欧洲的“表现主义”首先是在绘画、文学、戏剧领域兴起的。电影中的表现主义则与表现派戏剧有直接联系。一般认为，表现主义戏剧的先驱者是瑞典的斯特林堡，他的《去大马士革》（三部曲）、《鬼魂奏鸣曲》都是这个流派最早的作品。到了20世纪20年代前后，德国的表现主义戏剧则有凯泽的《从黎明到午夜》、恩斯特·比勒的《群众与人》、佐尔格的《反对基督》、冯·翁鲁的《家族》、韦费尔的《镜中人》（三部曲）等。表现主义戏剧是作为自然主义的对立物出现的。他们反对客观地描写事物的外部表象，强调揭示其内在的本质；否定单纯表现人的外

① 引自《结构塑造性格》一文，见《电影艺术译丛》1979年第2期。

部行为，强调揭示其潜在的灵魂。恩斯特·托勒曾经说过：表现主义的“立场是反对那种满足于在舞台上罗列印象，而对于事件本质、人物思想、冲突的后果等不作深入揭示的倾向。它不仅要停留在生活的表面，而且试图进一步深入其内部。”“已经发生的每一个事件都可以分解为内外两个层次，作为推动事件发展的动力，两部分一样强大，一样重要。”而最能说明表现主义戏剧特征的，是他对如何塑造人物形象的见解：

> 在表现主义戏剧中，人物不是无关大局的个人，而是去掉个人的表面特征，经过综合，适用于许多人的一个类型人物。表现主义剧作家期望通过抽掉人类的外皮，看到他深藏在内部的灵魂。①

托勒的这段话表明：表现主义戏剧并不注重刻划人物的个性，而是偏重塑造“类型人物”。这一派剧作家并不注意表现人物的外部行动，而是侧重揭示人物“深藏在内部的灵魂”。这些特点，在很多剧作中都有不同程度的表现。在某些具有代表性的剧作中，剧作家大量运用内心独白、假面具、幻境、音响等等手段，以求得深入揭示人物潜在的意识活动。②

在对“人”的看法上，在人物形象的塑造上，表现主义电影同样具有这些特征。萨杜尔对某些表现主义的影片曾作如下的概述：

---

① 引自《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 230 页。

② 参见奥尼尔的表现主义剧作：《大神勃郎》、《琼斯皇》、《奇异的插曲》、《毛猿》等等。

> 这些影片有意或无意地描写的战后德国的混乱情况，给人一种极恐怖的感觉。《吸血鬼诺斯费拉杜》一片里面成群结队的老鼠，成了以后可怕的鼠疫的预告；以黑夜为背景的《演皮影戏的人》表现一些促使人们犯罪的黑暗幻影；《疲倦的死》则显示命运之神将千万生命囚禁在一个高垒坚壁的城堡里，强迫西西法斯永远搬不完地去搬运沉重的巨石；《蜡人馆》表现那些从“伊凡雷帝”或“杀人魔王杰克”手里逃出来的人在地球上建立了残暴的统治，和萨德侯爵笔下所描写的残酷的刑罚……①

影片中这些象征性的、虚构的非现实的情境，恰恰是为探求、揭示主人公“深藏在内部的灵魂”而提供的条件。

正是在诸如此类的虚幻的情境中，我们不仅了解了一个个隐秘的灵魂，而且了解到表现主义电影艺术家心目中的“人学”，究竟是什么意思。

在这类影片中，“人物”都不是作为个性丰满的个别人出现在银幕上的，它们活生生的个性被剥去了，人与客观世界的关系被抽掉了；影片所着重表现的“深藏在内部的灵魂”，也只是某种被抽象化了的意念，或者说是某种所谓具有“永恒意义”的品质。比如，卡里加里代表的是“一种残忍和急躁、幻想和疯狂的混合心理状态”，而同一影片中的青年赛孔尔则是代表了“对疯狂、权威的屈从”；在《疲倦的死》中，人已经变成“命运的奴隶”；在其他影片中，人物也大多是狂乱冲动、暴虐、专制魔王之类的病态心理的化身。

---

① 萨杜尔〔德〕：《电影艺术史》，徐昭、陈笃忱译，中国电影出版社 1957 年版，第 129 页。

美国剧作家奥尼尔也曾写过一些属于表现主义的剧本。1924年，正当表现主义影片在德国盛行的时候，他对“表现主义”的“人学”提出了如下一些看法：

> 戏剧中的最新手法是和性格剧相抵触的。这是表现主义戏剧。
>
> 我想如果不用表现人物性格的手段是无法使观众接受主题思想的。如果舞台上出现的是些抽象的人物，譬如男人或妇女，那么观众就不会在剧中主人公身上认出自己，戏剧和观众的这种联系就失去了。《从早晨到半夜》就是这种表现主义的例子。这个剧本里的人物是类似“银行职员”的抽象人物。这就是我不能同意表现主义者的理论的地方。①

读过表现主义剧本的人都知道，在斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》中，出场的只有“老人”、“大学生”、“挤奶姑娘——幻象”、“死人”这样几个人物；在托勒的《群众与人》中，也是“工人”、“女人”、“男人”、“无名氏”等等只有性别和身分的人物。它们不仅没有名字，也没有个性，确实是一些“抽象的人物”。奥尼尔的这段话不仅道出了表现主义戏剧的弱点，同样也适用于表现主义影片。既然人与客观世界的关系已经被抽掉了，而人物在那些虚幻的世界中又被当作揭示某种心理状态的化身，那么，这样的人也就失去了应有的社会属性和个性特征。从这两方面来说，它们都是被抽象化了的。这样的“人学”，与我们的

① 引自奥尼尔《戏剧及其手段》一文，见复旦大学编辑的《外国文学》1980年第1期，第211页。

观念是格格不入的。

当然，我并不认为表现主义影片是毫无可取之处的。奥尼尔认为表现主义对戏剧的贡献是“把许多动作引入了戏剧”，也就是说，表现主义戏剧在探求把“深藏在内部的灵魂”外现的种种方式和手段方面，丰富了戏剧的表现力。在电影艺术中，表现主义也同样提供了一些主观表现方法的经验。比如，通过象征性的布景、灯光等造型手段造成强烈的气氛，把移动摄影作为一种表现心理的手段，等等。对此，无需赘述。

“新现实主义”的“人学”

在战后的欧洲，电影艺术史上留下的最重要的流派乃是意大利的“新现实主义”。在这个流派中聚集的艺术家有劳勃托·罗西里尼、德·西卡、白奇·藏巴、西柴烈·柴伐梯尼等等。这个流派在本世纪四十和五十年代为我们留下了一系列闪光的作品，如《游击队》(1946)、《罗马——不设防的城市》(1945)、《擦鞋童》(1946)、《偷自行车的人》(1948)、《米兰的奇迹》(1950)、《温别尔托·D》(1951)等等。意大利批评家波莱里对柴伐梯尼的创作有过这样的评价：“他的特点是：主张表现赤裸裸的事实。紧密团结普通人民和关心日常生活中的最简单的细节”，他“使意大利电影的摄影机转向了真实的生活，历史的真正内容；使它抛弃了过去那种浮夸的形式，获得了深刻的诚实和忠实，以及一种真正艺术的风格”[①]。英国电影研究家罗伊·阿米斯则认为：“流浪者或者下等人——寻找职业的人，罪犯和妓女——构成了新现实主义影片典型的主人公”[②]。实际上，“还我普通人”，这正是新现实主义电影艺术家们所喊出的“人学”的口号。而这句口号所包含的内容是很明确的。这个流派的代表人

① 转引自岩崎昶：《电影的理论》，第120页。

② 引自《电影艺术译丛》1980年第4期，第165页。

物柴伐梯尼的宣言，是对这些内容最好的说明：

> 我觉得我应该深入分析今日社会中的人：在我自己之外，在那些也许是在我感情上看来是珍贵的而实际上也是必需的东西之外，在那些有时能吸引我，诱惑我的东西之外，还有许多别的东西……这些东西是重要的，是最重要的……在我们周围生活的人们，他们在做什么，他们生活得如何，他们的日子过得好吗，他们在受苦吗，他们为什么不幸，他们为什么受苦？在我们周围发生的一切，即使是在近处和远地发生的最重大事件之外的那种我们常常在街上看到的最平凡的小事都有一种意义，一种人性的、社会的、戏剧的意义，并且向我们提出了一些重大问题。我希望永远做。首先做一个现时代人：这是因为电影只有在它能提供它那个时代的事件和集体性悲剧的意义时，它才能成为一种艺术的表现手段，一种人类和社会通用的语言。①

这段话是有概括性的。从这些宣言和上述几部具有代表性的影片中，我们看到新现实主义的“人学”具有如下特点：

其一，写当代普通人的平凡生活，这是新现实主义影片的中心题材。《偷自行车的人》中那位失业者安东尼，《游击队》中的那个美国士兵，《罗马——不设防的城市》中那位暴死街头的妻子，《温别尔托·D》中那位孤苦伶仃的老人等，都是些普普通通的小人物。在这些小人物的遭遇中，并没有发生什么惊天动地的重大事件，电影艺术家只是把他们放在时代生活的普通境遇中，揭示他们的命运，从中探讨人们所关心的社会问题。

① 转引自阿杰尔：《电影美学概述》，第49页。

其二，在这些影片中，主人公既不是离群索居的个体，也不是生活在“表现主义”的那种虚幻的世界之中，而是生活在现实生活的具体环境里。也就是说，他们总是把主人公置于具体的社会关系中，在人与环境的矛盾之中，去揭示造成他们不幸遭遇的原因。像《偷自行车的人》中安东尼与街头围观的群众的关系，像《游击队》中那个美国士兵与意大利人的关系，象温别尔托·D与女房东和小女仆的关系，等等。从这个角度来说，他们并非是在社会学的范畴之内去探讨社会问题的，而是偏重于从人性和人道主义的范畴去进行开掘。

其三，与此有关的是，他们提出把摄影机扛到“街头”去的口号，从而表现出“纪实性”的艺术风貌。

意大利是新现实主义电影的故乡。这是欧洲人的传统看法。有时，“意大利现实主义”竟成为“新现实主义”的同义语。可是，当他们开始接触东方电影的时候，这个传统观念却被打破了。

岩崎昶在《电影的理论》一书中，提出了一个问题：“日本有没有新现实主义?”他的回答是肯定的。萨杜尔也认为，象《原子弹下的孤儿》（新藤兼人导演，1953年出品）这样的影片，“确实已经说明日本新现实主义的诞生和它的发展。”

不久前，在意大利举行了“中国电影回顾展”，意大利评论家卡西拉奇认为：“新现实主义电影”是“在上海诞生的”。这个结论并不奇怪。当然，在中国并没有形成一个被称之为“新现实主义”的流派，也没有这类的宣言和理论。可是，如果说“新现实主义”的中心口号是“还我普通人”，那么，像《春蚕》（编剧夏衍，导演程步高，1933年出品）、《姊妹花》（编导郑正秋，1933年出品）、《十字街头》（编导沈西苓，1937年出品）、《马路天使》（编导袁牧之，1937年出品）、《一江春水向东流》（编导蔡楚生、郑君里，1947年出品）、《万家灯火》（阳

翰笙编剧，沈浮导演，1948年出品）、《小城之春》（导演费穆，1948年出品）、《乌鸦与麻雀》（陈白尘执笔，郑君里导演，1949年出品）等等，也都可以归入“新现实主义”的范围。在这些影片中，中心题材正是普通人的生活命运。它的共同特点是：把普普通通的小人物放在特定的社会环境中，通过他们的不幸、苦闷、追求和悲剧性的命运，揭示社会问题，表现人道主义的精神。这些影片的编导虽未正式发表“人学”的纲领，但却用具体的创作实践表明了自己的“人学”观。《万家灯火》的编剧阳翰笙在谈到该片时说过：“我们想，今天小市民家庭的破产和痛苦，是因为物价的飞涨和失业的威胁以及求业的艰难。可是谁使物价飞涨？谁在制造失业？这自然是陈剑如之流了！在这样的社会里，谁温暖了谁？我想只有在苦难中的人才能够照顾苦难中的人吧！至于居今之世，我们要活下去，也恐怕只有照主人公最后所说的，让我们二家靠得紧一点吧！”① 这类影片中的主人公大都是小市民阶层的人物，编导者力求通过他们的遭遇反映出那个时代生活的脉搏。《乌鸦与麻雀》的导演郑君里在“追记”拍摄影片的意图时说：“我们希望在人物性格上能够多少让人看到时代和社会的影响，通过人物多少反映出一些时代的特征。”② 任何人都是时代的产物，时代造就了他们的命运，谁也无法逃脱时代生活在其性格上打下烙印。在《乌鸦与麻雀》中，那个专营美国货的小摊贩——“小广播”（赵丹扮演），正是那个动乱年代里的小人物，他爱打听、爱广播，这种习性既反映了小摊贩的个性特点，也揭示了在动乱年代中人们所共有的惶惶不可终日的心理状态。他有自己的人生哲学，看风使舵、投机取巧却又重

① 引自1948年7月28日上海《大公报》。文中提到的陈剑如，在影片中是伟达贸易公司的经理，属于官僚资产阶级的人物。

② 《画外音》，中国电影出版社1929年版，第23页。

义气，信奉“在家靠父母，出外靠朋友”之类的江湖“关系学”。这种复杂的小市民哲学和那种小商人的特有习性，构成了特定时代中的一个特定的人物。这个人有时得意忘形，有时愤愤不平，有时悲观失望，最后终于被那个环境所吞没了。在30、40年代的国产影片中，正是由“小广播”这类小人物，构成了一个色彩缤纷的画廊；它们如同构成时代生活海洋中的水滴，映出了那个社会的风貌。

当然，中国30、40年代的这类影片与意大利“新现实主义”电影毕竟有着很多不同。比如，意大利“新现实主义”强调的是影片的“纪实”风格，而中国的这类影片却强调“戏剧性”的情境，强调通过贫与富、上层与下层、好人与坏人的强烈对比，表现出艺术家鲜明的倾向性。这一点，既可以看作是中国早期影片的长处，也可以说是它们的短处。因为，这种鲜明的倾向性既表现了一种战斗的风格，有时又容易造成露与浅等等缺陷。

无论是在中国还是在意大利，“新现实主义”都是特定历史时代的产物。意大利电影理论家波莱里指出：

> 如果我们停留在柴伐梯尼所规定的界限上，并且拒绝超过他，那么，我们就会面临一种危险，即妨碍意大利电影去达到那种体现在世界公认为质量高超的苏联影片中的伟大现实主义。意大利电影应当仅仅把事实作为一个出发点，从那里再更深地深入到现实中去，以便挖出这种事实的根源。①

是的，从新现实主义到波莱里所说的那种“伟大的现实主义”

① 转引自岩崎昶：《电影的理论》。

是有很大距离的。无疑，这种距离也表现在对“人学”的观念上。不过，我们先不去触及这种更高的“现实主义”的“人学”观，继续讨论西方当代电影中的其他流派。

“新浪潮”的“人学”

在50年代末到60年代初，法国电影界出现了一个令人瞩目的流派——“新浪潮”派。在这个流派中，重要的艺术家有阿斯特律、夏布罗尔、戈达尔、特吕弗和里韦特。有人说：“1958年是新浪潮诞生的一年，1959年是幸福年，1960年是顶峰，1961年没落，1962年是一次危机的开端，另一个浪潮开始。”即使对艺术中年纪最小的电影艺术说来，五年的时间也是够短的了。但是，我们对一个流派，不能只就其存在的时间来判断它的价值。仅就其在世界范围内造成的巨大影响来说，它们毕竟是为电影艺术提供了很多新的经验。法国自己的理论家在评价“新浪潮”电影时，得出过这样的结论：

> ……“新浪潮”至少有一个积极的贡献：摄制班子不臃肿、在实景中拍摄、不拘泥于过分僵化的专业规则……这种解放思想的作法影响了以后的年代。那时，在电影开始起步或正在复兴的国家中，青年导演们最希望掌握的就是这方面的经验。正是由于这几点确实摆脱了陈规旧习的思想，“新浪潮”才成了传奇。①

这个结论并不过分。“新浪潮”的艺术家们在电影创作方法和表现技巧方面的革新，确实在世界范围内获得了巨大影响。比如，他们提供了一种报道式的制片风格，重外景、少用灯光以及采用即兴式处理等等方式方法，不仅大大降低了制作成本而且使影片

① 引自《世界电影》1982年第2期，第236页。

具有更强烈的真实感。再如，他们摒弃了传统的镜头组接方式，大量使用“加速蒙太奇”（或称“跳跃式的跳切镜头”）、长镜头及其他新的电影语法，等等。这些，不仅对欧洲电影产生了影响，对中国正处在复兴时期的电影艺术家们也具有启迪作用。然而，我们不想就这些方面评论“新浪潮”的短长，而想把探讨中心置于这个流派的“人学”观上。如果我们深入到这类影片中去，就会发现，这派艺术家们的“人学”具有如下特征：

首先，埃内贝勒在介绍戈达尔的影片时说：“在他的影片中所有的男主角都像加缪笔下的男主人公那样，在我们的这个世界里最后都感到‘格格不入’；他的女主人公几乎都是一些颇为愚蠢和浅薄的‘娜娜’。”他认为，这是戈达尔“现代性思想”的表现[①]。其实，这种“现代性思想”，正是“新浪潮”派电影艺术家共有的“现代性”人学观的表现。加缪（1913—1960）是法国现代小说家、剧作家，在其成名作《局外人》（1942）中，主人公默尔索是一个小职员，对其生存的那个世界说来，他完完全全是一个“局外人”。他在接到母亲死亡的通知书时，在面对情人提出结婚的要求时，在开枪杀死阿拉伯人时，在法庭上回答法官的审问时，甚至在等待被处死刑时，几乎都是漠然处之、无动于衷的。在加缪看来，主人公这种冷漠、傲然的人生态度本身，就是一种精神上的反抗。实际上，加缪笔下的这些人物，与19世纪批判现实主义文学中那种“多余人”，有着明显的血缘关系；它们大都是20世纪造就出来的精神上的畸形者。戈达尔和“新浪潮”派的其他电影艺术家们，在“人学”观上大都受到存在主义文学的影响，在他们的影片中，很多主人公也是这类畸形儿。戈达尔在《精疲力尽》中塑造的米歇尔的形象，可以看作是这类畸形儿的代表。他自认为是个英雄，立志“过冒险的生

① 引自《电影艺术译丛》1980年第6期，第130页。

活，直到最后”。他的一切行动似乎都是盲目的，他既不顾及后果，也不对自己的行动负责。有人称这部影片是对无政府主义盲目行动的颂歌，这当然是有道理的。米歇尔确实具有无政府主义者的特性。有人对戈达尔的“人学”观作如下概括：“我们不可能在道德上永远自由，而同时又永远负责；于是我们便退缩入一种消极的状态，其形式之一便是听天由命。”其实，为了“过冒险的生活”而盲目行动，与不负责任的“听天由命”，都很难说是对客观世界的积极的反抗。实质上，它们不过是存在主义世界观在“人学”上的消极反映。除此以外，在另一位“新浪潮”代表人物克洛德·夏布罗尔的影片中，我们还可以看到另一类与客观世界格格不入的人物，像《表兄弟》中的保罗，《花花公子》中的罗纳尔，等等。有人把这些人物看作是“拉斯蒂涅克（巴尔扎克小说《幻灭》中的主人公——引者）那样的野心家、厚颜无耻的人”。这些人物也具有为“过冒险的生活”而行动的特征，但是，他们的行动似乎并不那么盲目，而显得更为积极——野心家的积极。

其次，戈达尔说过：“‘新浪潮’的真诚之处就在于很好地表现它熟悉的事情，而不是蹩脚地去表现它不了解的事物”。这句话，当然符合现实主义的原则。然而，对这些年轻的艺术家们说来，他们所熟悉的生活毕竟是狭窄的。因此，这个正确的原则又导致人物形象塑造上的另一个特点：表现创作者本人的个人经历，也就是说，把他们自己作为影片的主人公，或者在主人公身上打上创作者自己的印迹。特吕弗的《胡作非为》（1959）、吉弗莱的《装病躲差的士兵》（1961）等，都被称为“自传形式”的影片。在前一部影片中，主人公正是童年时期的特吕弗，后一部影片则是表现了创作者本人在服役期的生活经历。其他一些非“自传形式”的影片，也往往被人称为“改头换面的自传形式”。在这些影片中，创作者或者借用影片主人公的名字表现个人的体

验，或者把个人的体验强加在自己并不熟悉的人物身上。也正因为如此，人们常常称“新浪潮”影片为“一种文人雅士的电影”。法国电影理论家克莱尔·克卢佐在谈到这派影片的题材内容时指出：

> “新浪潮”的导演严格地坚持描写一个阶层（知识分子，“寄生者”，艺术家），一个阶级（资产阶级），描写他们所关心的事（女人，性和电影）以及他们常去的地方（左岸，圣—日耳曼草地，圣—特罗贝·梅热弗）。象《蓝色的圣—特罗贝》（马塞尔·穆西，1960年）或《夏天一姑娘》（1960年）这样一些影片非常典型地属于这一类。这是“新浪潮”顾影自怜和厚颜展示内心隐秘的一个方面。这大大激怒了评论家和史学家，他们认为这些影片乏味地、接二连三地表现这些有钱、有闲又不道德的年青人，一面喝着威士忌，或者驾驶着不易翻车的超级赛车开往梦想的年青姑娘家中去，一面夸夸其谈……与其责备他们滥用“VAT69”威士忌酒或“MG大赛车”，还不如议论他们单调而固执地局限于描写一个阶级。①

确实，顽强地自我表现，导致影片题材的狭窄，也使他们的“人学”受到很大局限。不论是公开的自传形式，还是改头换面的自传形式，都是把“人学”局限在他们“个人世界”的范围之内。

① 引自克莱尔·克卢佐《法国“新浪潮”和“左岸派”》（上）一文，见《电影艺术译丛》1980年第1期，第183页。

“左岸派”的“人学”

与“新浪潮”差不多同时出现的还有一个电影“集团”，其中有阿仑·雷乃、阿涅斯·瓦尔达、阿兰·罗布—格里叶、玛格丽特·杜拉、克利斯·马尔凯、让·凯罗尔和亨利·称尔皮。这些电影艺术家并没有宣称自己是属于哪个流派，但却有共同的美学观，而且在创作生涯中相互帮助、同舟共济，实际上是构成了一个集团、一个流派。由于这些人都居住在巴黎塞纳河的左岸，人们习惯上称之为“左岸派”。有人也把他们归入“新浪潮”派。但是，就美学观和创作特性来说，就其“人学”观来说，却与戈达尔等人的“新浪潮”派有同有异，而且异多同少。因此，人们把他们划为不同的流派，是有根据的。我觉得，从我们讨论的“人学”的角度来说，“左岸派”比“新浪潮”更值得重视。

有人曾经指出，“左岸派”电影中的主人公，大都不同于“新浪潮”派电影中的文人雅士和花花公子，而是一些出身于外省资产阶级和巴黎小资产阶级的平庸的普通人。他们胸无大志，浑浑噩噩，对一切都失去信心，意志薄弱，行动和感情变化无常；而且，这些主人公又多半是三十五岁以上的中年人。至于另外一些刚愎自用、善于搞极端行动的青年人，则大都只是陪衬人物[①]。不过，作为“人学”来说，这些还只是表面现象，而非本质。

与“新浪潮”派相比，“左岸派”的艺术家更重视探讨当代人的内心隐秘。人们可以发现，这一派电影中的主人公在行动上的举棋不定、犹豫不决，往往是一种复杂心理状态的外现。或者说，这派艺术家们正是要探讨人们在犹疑、踯躅的行为表现中潜

① 参见克莱尔·克卢佐：《法国“新浪潮”和“左岸派”》（下）一文，载《电影艺术译丛》1980年第2期。

藏着的复杂心理内容，从这个角度去展示人与现实世界的关系。戈达尔影片中的米歇尔虽然立志要“过冒险的生活”，为此而一再盲目行动，但是，他却从来没有对自己、对周围的环境进行认真的思考，他似乎既没有对过去的怀念，也没有对未来的幻想。在那种只承认“现在”的盲目行动中，给人的感受仅是内心的空虚。而阿仑·雷乃及其他“左岸派”的影片中，各种各样的主人公的现实行动也带有盲目性，然而，他们却不时地沉湎于对往事的回忆，或者躲入幻想的天地，或者干脆去“杜撰”一种非现实的世界。

回忆，是“左岸派”电影的主人公心理活动的重要内容。在《我爱你，我爱你》（1968）中，主人公是一个喜欢幻想的人。他被选定为一项“科学实验”的对象，科学家要求他乘坐一辆“倒开的车”去重温一件逝去的往事。于是，留在记忆中的逝去的爱情一再重现出来，而他却一再竭力想回到现在。这部影片让科学家把主人公当作实验的对象，这本身就是一种象征：艺术家自己实际上所扮演的也正是一个“科学家”的角色，他强使主人公去回想往事，在这个特殊的“试管”中去探究灵魂的秘密。在《广岛之恋》中，那位法国女演员与日本建筑师邂逅相遇后搞得难解难分，但她虽陷入现实的情欲关系之中，却始终无法摆脱对往事的回想。在这里，对往事的回想，与其说是一种对失去的幸福的怀念，毋宁说是一种无法摆脱的精神重压。在“左岸派”影片中，现在和过去两种时态的交融，乃是探讨主人公复杂心理状态的一种特殊方式。这些主人公在现实与往事之间经常处于无法解脱的矛盾之中，他们为了适应眼前的现实，似乎应该忘却过去；可是，那些往事却往往包含着某些值得珍惜的东西，它们是那样难于忘却。当那些往事不由自主地浮现出来时，他们又弄不清它的价值。如果我们把这种心理状态看作是逃避现实的人生态度，那可能是过于简单了。如果我们把这些人物对回

想的偏好看作是对现实的珍惜，那也是不准确的。实际上，他们沉湎于对往事的回想，既不是由于珍惜现实，也不是为了改造现实，更不是为了给未来铺路。说到底，他们只不过是一些在现实中无所作为、又不想有所作为的人，甚至连往事与现实的关系都搞不清楚，也不想去搞清楚。说得明确些，他们无论是生活在现实之中，还是沉湎于对往事的回想之时，大都是凭着一种无可奈何的本能。这种本能，有时使他们获得短暂的幸福，有时又把它们引入无法解脱的痛苦的深渊。

深究“左岸派”的“人学”观，还可以看到这样一些奇怪的论调：“人们虚构生活比他经历过的要多得多。”（让·罗凯尔）“说谎不过是针对实际提个问题。”（阿兰·罗布—格里叶）基于这种观点，他们的影片中的主人公常常“说谎”和“虚构生活”。不过，在他们的影片中，主人公所以有这些表现，并非是像果戈理塑造赫列斯塔柯夫（《钦差大臣》中的主人公）的形象那样，作为一个特殊的个性来表现，而是作为众多主人公共有的精神特征来表现的。也就是说，他们是从这个角度探讨一种广泛蔓延的“世纪病”的症状。正如克莱尔·克卢佐所说：在“左岸派”的众多影片中，“主人公说谎是由于他们害怕正视过去、现在和将来。”“因为他们害怕对命运负责，担心自己对现在和将来都不能适应”。在某些影片中，主人公所以要“虚构生活”，或者是缘于“一位拙劣作家恶性膨胀的想象力所产生的妄想”，或者是因为“一名罪犯、一个弱者、一个性欲狂的精神空虚”。概言之，这种表现只是“一种精神病态”①。在“左岸派”的艺术家们看来，这种“世纪病”已经在当代人中间广泛传播，成为一种不治之症。在这方面，最典型的影片是《去年在马里昂巴》。有人说，这部影片的主题是想象。其实，我们也可以把

① 参见《电影艺术译丛》1980年第2期。

它的主题说成是“回忆”。因为，在这部影片中，一系列闪回镜头确实可以看作是往事的再现。问题在于，那些往事究竟是确实发生过的，还是由人物想象（虚构）出来的，已经很难分辨了。“虚构生活”也可以说是“想象”。可是，如果一个人所想象的不是现在和未来可能发生的事，而是对过去生活的虚构；如果一个人不仅自己在虚构过去的生活，而且硬要别人也相信那些事确实曾经发生过；这种想象如果不是行骗的手段，就只能说是一种精神病态。影片中的X先生，就是这种“世纪病”的患者。在人物生活的那个世界中，不仅时间的界限显得混淆不清了，而且真实的生活与虚构的生活也难于区分，变成了一片混乱。

如果我们把“左岸派”影片中人物的“虚构生活”，通通看作是精神病态的表现，似乎也不符合事实。在有些影片中，编导者把真实与虚构有意拉得界限不清，或者是让人物沉湎于对往事的回想，并非只是为了满足脱离现实的精神需求，而是有着更为积极的意义。在《长别离》[①]（玛格丽特·杜拉编剧，亨利·谷尔比导演，1961年出品）中，一位流浪汉每天在咖啡馆的门前游荡，咖啡馆的女主人黛蕾丝发现了他，她以为这个人是失散多年的丈夫，便追随他，希望能够相认。流浪汉却一直对她木然相待。她用各种办法，想唤起他对往事的记忆，但却没有成功。当流浪汉离开咖啡馆的时候，黛蕾丝在绝望中喊起自己长年思念着的丈夫的名字，在场的人们一起帮她呼喊，然而，这一振聋发聩的呼唤声，却产生了如下的效果：

> 这时，流浪人转过身子。他手一松，包裹轻飘飘地掉在地上。在黑沉沉的夜里，他缓慢地，异常缓慢地举起双手，就像一个被判处死刑的人一样。

---

① 剧本载《电影剧作》1982年第1期。

人们停止喊叫。黛蕾丝也住了口。

流浪人仍然举着双手。他完全僵住了。象等候枪决一样。一扇窗户里的灯光照着他。他的眼睛里露出难以形容的激动神情。

由于他等候的枪决并未发生，他是不是就产生了希望呢？

突然，他拚命地朝塞纳河逃跑，并且把他的生活用品，以及所有杂志都丢在地上。

……

编导者并没有告诉我们：这个流浪汉究竟真的是女主人公失散多年的丈夫，抑或是黛蕾丝想象中的丈夫？在看完影片之后，我们也找不到确切的答案。其实，编导者所关心的并不是这个问题本身，而是在“是与否”的两可之间探究人的灵魂的秘密。从“人学”观的角度来说，《长别离》要比其他影片更为积极得多，它也更能为我们所理解、所接受。那位女主人公可能真的是认出了自己的丈夫，也可能只是把这个人想象为自己的丈夫。然而，她在努力唤起对方记忆的行动中，却表现出一种积极的人生态度和美好的愿望：既没有忘却值得珍惜的过去，也没有离开现实；战争破坏了她幸福的生活，给她留下了创伤，但她却是在努力医治这种创伤，竭尽力量重建幸福的生活。她的行动是积极的，她的情操是高尚的，她的灵魂是美的！与其他“左岸派”的影片相比，《长别离》更接近现实主义的“人学”观。

3. 现实主义与“人学”

这里，我们并不想去详细追溯现实主义电影的发展历程，也不想去详细介绍它所创造的人物形象的画廊，只想指出：现实主

义作为一种创作原则和创作方法，它虽然在表现手法上形成了自己的很多特点，但就其根本来说，还是以形成了自己特有的“人学”观，以及塑造人物形象的原则及其方法等为其特征的。在当代电影艺术中，风格和流派日趋繁多，而不同流派之间的界限也愈来愈不那么绝对了；也就是说，各个流派在表现方式和表现手法上可以相互借鉴，你中有我，我中有你，彼此取长补短。现实主义电影也已经和正在吸取其他流派在表现方式和表现手法上的长处，以丰富自己。然而，就塑造人物形象的原则和方法来说（特别是“原则”），现实主义电影艺术仍然具有可以区别于其他流派的特点。说得明确些，它仍然具有自己特有的“人学”观。而这种“人学”观，同现实主义的文学和戏剧是基本一致的。

现实主义文学提供的一个基本原则，就是按照人在实际生活中本来的面目去描写人。别林斯基在评价莎士比亚塑造人物形象的特点时指出：“必须特别指出莎士比亚人物的现实性，连同生活现象一起表现在人物身上的那种生活精神的具体性。莎士比亚笔下的每一个人物都是生动的形象，里面没有一点抽象的东西，却好像没有经过任何修改和变更，整个儿从日常现实中撷取过来似的。”① 这些对莎士比亚的评价，也适用于其他现实主义作家塑造人物形象的特点。而恰恰是这个特点，常常被其他流派的艺术家们所反对。在法国19世纪伟大的作家群中有一对“忘年之交”的挚友——乔治·桑和福楼拜；前者基本上属于浪漫主义，后者则是现实主义的作家。在乔治·桑去世之前，他们曾经展开一场激烈的论争。乔治·桑严肃批评后者在塑造人物形象时坚持的“客观性”态度，指出：“把本人对自己创作的人物的意见隐

① 别林斯基〔俄〕：《别林斯基选集》第1卷，满涛译，上海译文出版社1979年版，第428页。

藏起来，因而让读者对人物应有的意见陷入迷离惝恍，等于甘愿不要人了解；这样一来，读者只好丢开你了”。福楼拜在给她的回信中则答辩说：“泄露我本人对我创造的人物的意见：不，不，一千个不！我不承认我有这种权利。”[①] 这位现实主义作家有自己塑造人物形象的原则，这就是：“对待人的态度应该象对待剑齿象或鳄鱼一样，难道可以因为前者的角和后者的颚骨而感到愤慨吗？把它们展示出来，拿它们制成标本，放在酒精瓶里，——这就是我们应该做的一切。”普列汉诺夫认为，这正是现实主义作家所具有的“客观性”，他指出：“由于福楼拜能够保持客观的态度，因此他的作品中所描写的人物，对于一切从事社会心理现象的科学研究的人们说来，具有完全值得研究的‘文献’的意义。”[②] 现实主义剧作家易卜生在关于剧本《建筑师》的札记中从不同的角度提出同样的原则：

> 我总得把人物性格在心里琢磨透了，才能动笔。我一定得渗透到他灵魂的最后一条皱纹。我总是从人物的个性着手；舞台背景，戏剧效果等一切不邀自来，不用我发愁，只要我掌握了人物性格的各个方面。但是，对于人物的外部形象，包括他最后一颗扣子，我都得做到心里有数，他怎么站，怎么走路，怎么行动，声音又是怎么样，我都得有数。不把他的命运写尽，我是不罢手的。[③]

① 《文艺理论译丛》1958 年第 3 辑，人民文学出版社，第 185、189 页。

② 普列汉诺夫〔俄〕：《没有地址的信——艺术与社会生活》曹葆华译，人民文学出版社 1962 年版。

③ 《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社 1987 年版，第 175 页。

从这些作家的观点中，我们可以清楚地看到现实主义的一条重要原则：坚持按照人在实际生活中本来的样子去描写人的“客观态度”。根据这个原则，不仅要精确地描绘和再现各种人物的外形，而且要像福楼拜那样拿着解剖刀去精细地解剖各种人物的心灵。按照这个原则塑造的人物形象，既不是某种观念的化身，也不能是某种品格的净化物，而是具有生动、丰富个性的活人，他们就像在实际生活中那样血肉丰满，具有内在和外在的丰富性和复杂性。

不过，所谓“客观的态度”，所谓“按照人在实际生活中的本来面目去描写人”，都只是一般性的原则。在文学和艺术中没有绝对的“客观性”，最彻底的“客观态度”都是相对的。作家作为人物形象的“创造者”，他不可能不在人物形象中熔铸进自己对现实生活的看法，特别是对人的看法。如果说，人在实际生活中本来的面目都是复杂的，那么作家和艺术家本身也应该是复杂的。他们都有自己的社会观和人学观，而这些又必定会给人物形象打上或明或暗的烙印。因此，即使他们都是用“客观的态度”“按照人在实际生活中本来的面目去描写人”，也难免呈现出彼此不同的特异性，表现出各种各样的“人学”观。

普列汉诺夫在谈到“现实主义人学”的原则时说过：

> 我们却不能忘记：左拉虽然说他自己已开始倾向于社会主义，但是他的所谓实验的方法对于从艺术上研究和描绘伟大的社会运动却没有多大用处。这种方法和那种被马克思称为“自然科学的”唯物主义的观点是有着极其密切的联系的；这种唯物主义不理解：一个社会的人的行动、意向、趣味和思想习惯，不可能在生理学或病理学中找到充分的说明，因为这是由社会关系所决定的。一个艺术家如果严格遵循这种方法，就会把他们

> 的“剑齿象”和“鳄鱼”作为个体来研究和描写，而不是把它们作为伟大的整体中的一部分来研究和描写。①

这段话至少有这样一些含义：

首先，作为“现实主义人学”基础的不应该是生理学或病理学，而应该是社会学。也就是说，它要研究和描写的不是人的生理属性，而应该是人的社会属性。

其次，这种人学在研究和描写人时，并不是把人作为与世隔离的个体，而是把他们作为“伟大整体中的一部分”。也就是说，他们的行动、意向、趣味和思想习惯等等，都是由其所处的“社会关系”所决定的。因此，我们必须把人放在特定的社会关系中去研究和描写。

对人学的这种解释，无疑是符合优秀的现实主义作家的创作实际的。在文学中，从法国的巴尔扎克、司汤达，到俄罗斯的果戈理、列夫·托尔斯泰等等；在戏剧中，从莎士比亚到易卜生；在电影中，从30、40年代的现实主义影片、意大利的新现实主义，到当代现实主义影片，都反映了这种现实主义的人学观。在这些领域中，那些现实主义作家和艺术家，都在自觉或不自觉地实践着这样的“人学”观。

普列汉诺夫对“人学”的解释，基本上符合马克思、恩格斯的社会观点和美学观点。马克思曾经说过：“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总

① 普列汉诺夫〔俄〕：《艺术与社会生活》曹葆华译，人民文学出版社1962年版。

和。”[1] 这个社会学观点正是我们研究和描写人的一条总纲。恩格斯根据这种社会观点，提出了“现实主义”的定义：

> 据我看来，现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物。[2]

这条定义所要求的正是“环境”和“人物”的辩证统一，要求把人放在特定的环境中去揭示它的本质。这里所说的“环境”，当然包含着自然环境与社会环境，但就其原意来说，主要指的则是社会环境——人所处的社会关系。

根据现实主义的这些原则，作家和艺术家在塑造人物形象方面，至少有如下的特征：

其一，在现实主义作品中，人物都具有生动、丰富的个性，而且，在个性中又熔铸了某些本质性的社会内容。

其二，在这样的作品中，人物生动、丰富的个性都有其环境的根据。也就是说，主要人物都是特定环境的产物。

其三，在人与环境的辩证关系之中，主要人物的个性都不是静止不变的，而是在发展着的。当然，这里所说的“发展”是多义性的：它既可能意味着“改变”，也可能意味着“显现”。

正是这些特性，构成了现实主义与古典主义、浪漫主义及其他流派的明显区别。

前面说过，我们在这里还只是一般性地讨论现实主义的“人学”观，以求得与其他流派划清界限。然而，创作实践要比理论复杂得多，也生动得多。无论是普列汉诺夫的解释，还是马

① 马克思：《关于费尔巴哈的提纲》，《马克思恩格斯全集》第 3 卷，人民文学出版社 1960 年版，第 8 页。

② 恩格斯：《致玛·哈克奈斯》。

克思、恩格斯的定义，或者是我们已经指出的现实主义塑造人物形象的几个特征，对创作实践说来，还都只是一般的原则、纲领和概括性的特点。当我们从讨论“人学”观进入电影艺术的实践时，特别是当我们联系到当代电影的创作实践时，有很多具体的美学问题都有待深入探讨。

二、电影中的“社会原则”与“审美原则”

马克思主义的社会学观点，是我们现实主义的“人学”的基本原则，无疑，艺术家在认识生活、反映生活、塑造人物形象时，应该遵循这些原则。如果我们把它称之为“社会原则”，那么，在塑造人物形象时还必须遵循另一个原则——“审美原则”。两者虽然互有联系，但决不能相互取代。我们反对离开社会原则去空谈“审美原则”，也不能只强调前者而否定后者。

“电影美”，这是人们经常谈论的一个课题。电影作为一种艺术，作为人类审美对象之一，当然是由内容与形式的辩证统一构成的，所谓“电影美”，同任何“艺术美”一样，也包含着内容与形式两个方面，也是由两者的辩证统一构成的。当我们在讨论构成电影艺术的诸种元素、电影中动作的本性、电影的时间与空间、电影中的假定性等等问题时，我们所涉及到的主要是电影艺术的形式美。然而，当我们开始讨论电影中的“人学”时，即已经涉及到了电影艺术的内容美。在进入这个领域的时候，我们用一节的篇幅讨论了“人学”观的问题，它所涉及到的更多的还是社会学的观点。但是，仅仅限定于此，作为电影中的“人学”，还是不全面的。我们必须继续朝前走，从“审美原则”的角度继续探讨“人学”的真谛。

1．“电影美”与“性格”

当讨论“电影美”从形式转入“人学”的角度时，我们面临的问题是极其复杂的。

巴拉兹在《电影美学》的最后部分提出了形体美的问题。蔡师勇在一篇颇有见地的论文中，摘引了这段文字的一部分，并且引申出自己的结论：“不可否认，形体美是电影美诸形态中最富有特色的一种。”①

“形体美”，当然是指人的形体的审美价值。对于人的形体美的追求，在不同时代的文学艺术中都有所反映，不过，它的内涵及反映的方式则有所不同。古代雅典街道的神像雕塑，是人们对神的崇拜的产物，人们正是按照自己对形体美的追求塑造了这些传说中的神的形象。文艺复兴时代在雕塑和绘画中所展现的形体美，则是崇尚人的自身的价值的一种产物。印刷术尽管造就出一种“崇尚概念的文化”，但是，在用文字写成的作品中，也没有丢弃对形体美的追求，形体的刻划仍然是很多作家塑造人物形象的一种方式。不过，它们是非视觉化的。在电影艺术中，人的形体美成为可见的形象，因为它可以凭借照相把人的形体直接呈现在银幕上，成为直观的审美对象。这无疑是电影艺术的长处。然而，即使是在最崇尚形体美的“明星时代”，电影艺术也决不是“形体美”的画廊。在形体美之中，从来就渗透着更重要的其他审美内涵。比如，岩崎昶在众多的“明星”中则更重视格丽泰·嘉宝，因为他在她的形体美中看到的是“更优雅、更高贵的美”，他认为，这种美“比某些开朗、光彩逼人的女郎的美更深刻地感染千百万人”。可是与此同时，有些人则更迷恋另外

① 引自《电影艺术》1981年第12期，第8页。

一些所谓“肉弹明星”，有些人甚至在“形体美”中满足自己的“观淫癖”（梭罗门语）。如果电影能够成为单纯的“形体美”的画廊，那么，我们从根据雨果《巴黎圣母院》改编的同名影片中，就会得出极其荒谬的结论：似乎那位“太阳神”才是最美的，而敲钟人则是最丑的。雨果恰恰是在形体与内心的强烈对照中塑造人物形象，藉以体现自己的审美观念。何况，在当代电影中，“明星”的观念已经改变了，导演选择演员的标准也发生了很大变化。特别是在我国电影艺术中，人们虽然并不轻视对形体美的追求，但却有比“形体美”更要紧的审美要求。或者说，我们从“审美原则”的角度去讨论“人学”问题时，便有了比“形体美”重要得多的原则了。而“形体美”本身也为其他更重要的审美原则所融化了。

构成电影美的核心，从“人学”的角度来说是性格，或曰“个性”。马克思所说的“人的本质”，在电影艺术中只有通过人物的性格体现出来，才能具有审美价值。我们把马克思关于“人的本质”的观点作为“人学”的总纲。但是，就艺术的本性来说，它决不能直接去表现“人的本质”。所谓“艺术美”，指的是艺术形象的审美价值。艺术形象（包括人物形象）的特性就在于它的个别性、具体性和直观性。对于人物形象来说，主要指的就是“个性”。我们如果不把性格神秘化，那么，它所指的正是某个个别人物能够与其他人物相区别的东西。这个定义虽然未免过于笼统，但却具有实践价值。作为“艺术美”的对立面的恰恰是一般化和雷同化。恩格斯要求现实主义艺术家再现典型环境中的“典型人物”。高尔基曾经说过：“你们要描写典型，要写得使所有贪图私利者都能从这个典型身上认出自己。他们是不是有共同的特征呢？无疑是有的。那么，你们就去写这些共同

的特征吧。”[①] 这里所说的是指在一个人物身上概括出某种本质的东西。艺术形象当然要有这样的概括力。可是，仅仅这样写，仅仅去“写这些共同的特征”，无论如何也不能塑造出具有审美价值的人物形象，当然也就不能成为“典型人物”。这部影片和那部影片都只在人物身上表现这些共同的特征，彼此就会雷同，甚至也会失去艺术形象所应有的个别性和具体性。在某一个时期，曾经出现过一种似是而非的理论：典型等于社会本质。这种理论在文学领域中造成同一后果：概念化。这种理论也曾经影响过我们的电影艺术，其结果正像一位观众所批评的那样：“我们草原上的花还是各种各样的，而你们的电影却是差不多的。”“虽然描写的地区、故事、人物的职业、外貌、年岁……都不同，但却好像都是一样的。”[②] 只按照某种“共同的特征”或“某种本质”去塑造人物，就会使人物成为铸工车间的产品。我们的电影艺术家为摆脱这种模式的束缚，曾经想出各种办法为人物形象增加一点活力，曾经采取很多措施。比如，一种办法是按照“本质加个性”的途径去塑造人物，在赋予人物以某种本质的同时加上一点“个性”：这个人脾气粗鲁，爱拍桌子；另一个则是禀性温和，面带微笑；这一个爱说几句口头禅，那一个则在话语中加上一点不得体的形容词，等等。再如，另一种办法则是为表现某种本质的“英雄人物”开一个“诊断书”，常见的病症是胃溃疡、心绞痛、高血压等等，在最能表现“本质”的时候，病情发作，试图为“本质”增加一点人情色彩。一个时期内，银幕上的“英雄人物”健康者少，患病者多。事实证明，用这类“外加个性”、“外加人情味”的方式，很难塑造出真正动人的人物形象。近几年来，我们的电影艺术已经逐步从那种理论的

---

① 《高尔基论文学》，第276页。

② 转引自《电影艺术》1982年第12期，第2页。

框框中解放出来，银幕上出现的具有艺术活力和审美价值的人物形象，日趋增多了。《巴山夜雨》中的秋石、刘文英，《天云山传奇》中的罗群、冯晴岚、宋薇，《归心似箭》中的魏得胜和玉贞，《沙鸥》中的沙鸥，《乡情》中的翠翠，《被爱情遗忘的角落》中的荒妹、菱花，《牧马人》中的郭蝙子、李秀芝，《人到中年》中的陆文婷，《城南旧事》中的林英子，等等；这些人物形象的塑造，说明我们的电影艺术在“人学”观上正在向现实主义深化。这些人物形象的塑造，也给电影美学和电影理论对“人学”的探讨，提供了实践经验。它们表明：现实主义电影中的人物性格，既不应是某种“共同特征”和“共同本质”的净化物，也不应只是为这种净化物外加一点所谓的“个性”色彩；它既不是在“铸工车间”用模式铸出来的产品，也不是按照数学公式演算出来的“总和”。所谓“性格”，应是某个个别人物所具有的特殊的思想、感情、意愿、素养、心理素质等等因素的融合体，这种融合体是在特定历史环境和个人特殊的生活经历中形成的。正是由这样的性格和特定历史环境的融合，造就出一个个独特的命运。它们都是艺术家在生活中的独特发现。艺术家根据自己的独特发现，塑造出一个个彼此迥异的人物性格和独特的命运，并通过它们展现出社会生活的某些本质方面，展现出“较大的思想深度和意识到的历史内容”（恩格斯语）。这些人物形象的塑造还告诉我们，我们的“现实主义人学”，应该包含着如下的内涵：

其一，电影中的“形体美”应该与“性格美”融为一体，或者说，前者应该融于后者之中，成为“性格美”的有机组成部分。

《沙鸥》的导演是一位青年人，为了挑选一位年轻姑娘扮演影片的女主人公，她离开专业演员的队伍，到女子排球队中去寻找对象。对一位年轻的导演来说，这本身就有点冒险。因为，确

实像有些同志所指出的那样，近几年来，在我国电影界已经形成了一种风气：靠演员的“形体美”去提高票房价值。专业运动员同那些“天生丽质”的女演员相比，在这方面是要逊色得多。而这位导演在众多的排球队员中又偏偏选中了常姗姗，她身材修长，并不漂亮，鼻梁上挂着一块伤疤，甚至带一点苦相。然而，正是她的这种外形与沙鸥的性格显得统一、和谐，为内在的性格美提供了外形的基础。年轻的女演员潘虹曾经在几部影片中扮演过角色，但最成功的却是在《人到中年》里的表演。当然，这个人物塑造的成功，重要原因是剧本提供了好的基础，或者说，还有她自己在表演艺术上的进步。然而，我觉得，她自身的形体与陆文婷性格的统一，正是人物性格塑造成功的前提。日本演员高仓健是中国观众所喜爱、所熟悉的。这位演员在“形体美”方面并不是出类拔萃的。但是，他在《幸福的黄手帕》、《远山的呼唤》、《车站》中扮演的主人公却获得了“形体”与“性格”的统一，因而出色地完成了各种性格形象的塑造。据说，《车站》这部影片，是编剧仓本聪专门为他撰写的。克拉考尔说过：“电影演员要比舞台演员更多地依靠自己的外形”，“这说明为什么人们在选用演员时，通常都要考虑他在银幕上的外部形象是否符合情节的要求——因而演员的外形当然就在某种程度上预示了人物的本性、人物的整个为人。”[①] 这些话当然是正确的。但是，与其说演员的“外部形象”要“符合情节的要求”，倒不如说应该符合人物“性格的要求”。这里需要补充说明的是：导演在选择演员时应该注意人物性格与演员外形的一致性，这并不是说，一个演员只能演一种固定不变的性格。演员的才能之一就在于，他（或她）能够训练自己，使其外形能够适应不同性格的要求。“本色演员”与“性格演员”的区别就在这里。假如一

① 《电影艺术译丛》1980年第1期，第40页。

个演员只能利用“天然形体”去扮演某一性格的角色，他的路子未免太狭窄了。要能扮演不同性格的角色，必须对先天的形体进行严格的后天训练。有些年轻的演员满足于形体上的“先天已足”，但却患上“后天失调”症，其成功率就不会很高。斯琴高娃是位很有前途的女演员，她在《归心似箭》中已经显示了才华，在影片《骆驼祥子》中扮演一个与玉贞性格全异的虎妞形象时，又获得了成功。有人说，这位生长在内蒙大草原上的姑娘，能够讲出地地道道的北京土话，是不容易的。我觉得，更不容易的是：她能用同一形体适应不同性格的要求，而都能获得形体与性格在不同程度上的融合。

对电影中的人物形象来说，“形体”固然十分重要，但毕竟只是形象的躯壳，而“性格”则是灵魂。没有灵魂的躯壳并不是真正的美。对于现实主义的“人学”说来，决不能离开“性格美”去空谈“形体美”。

其二，人物的行为应该与内心相和谐，透过外部的行为表现，揭示出其丰富的内心生活；离开内心生活的丰富性，也就谈不到真正的“性格美”。

我们在前面，已经多次指出：认为电影的本性只适于再现人的外部行为，而不能揭示人的非直观的内心生活，这乃是对电影艺术的最大的误解。在探讨现实主义电影的“人学”问题时，再次强调这个带有根本性的问题，是很必要的。从“人学”的角度讨论“电影美”，离开人的内心生活就不能涉及它的实质。

作家王愿坚说过这样的话：“电影是写人的。电影文学就是电影人学。写人，向着人的心灵掘进，在银幕上捧出美好的心，这种艺术劳动实在令人喜悦而神往。”① 电影艺术的根本在于“树人”，而“树人”的道理可以讲出千条万条，但关键的一条

① 引自《电影艺术》1980年第6期。

则是开掘内心。强调这个原则，对我们的电影艺术实践是有针对性的。

我们不赞成从“生理学”和“病理学”的角度去探讨电影中的人学，我们的现实主义人学是建立在社会学的基础上的。也就是说，我们主张从人的社会实践和社会关系的角度为“人学”寻找基础。从这个角度来说，人们的社会实践乃是其生活的主要内容，不表现他们进行社会实践的行为表现，也就很难揭示出人的本质。在我们反映当代生活的影片中，大都重视表现人物进行社会实践的行为表现，并以此支撑影片情节的大厦，这是我们的长处。可是，作为现实主义电影中的人学，仅仅有社会学的基础，还是不够的；除此，还必须有心理学的基础。说得明确些，社会学与心理学的统一，构成了我们电影人学的坚实的基础。

我们已经谈到了“性格美”，然而，人物性格，并不仅仅是指人的外部特征，也不仅仅是指人在社会实践中特殊的行为表现；仅仅有了这些，还不足以构成一个完整的性格。从审美的角度说来，性格是一种更内在的东西。罗丹在谈到“艺术美”时指出：

> 在艺术中，有“性格”的作品，才算是美的。
>
> 所谓“性格”，就是，不管是美的或丑的，某种自然景象的高度真实，甚至也可以叫做“双重性的真实”；因为性格就是外部真实所表现于内在的真实，就是人的面目、姿态和动作，天空的色调和地平线，所表现的灵魂、感情和思想。①

① 罗丹〔法〕：《罗丹艺术论》，沈琪译，人民美术出版社 1978 年版，第 25 页。

这位法国雕塑家，是著名的塑像《思想者》、《巴尔扎克》、《雨果》等作品的塑造者。他认为："自然中的一切都具有性格"。因此，这里对"性格"的解释并非只限于"人"。然而，他所提出的"性格"所具有的"双重的真实性"，对于"人学"也是适用的。上述那几个著名的塑像，确实能通过"人的面目、姿态和动作"，表现出"灵魂、感情和思想"，因而才具有巨大的审美价值。与雕塑相比，电影不仅能再现出静态的面目、姿态和动作，还可以再现出面目和姿态的变化、动作的持续发展以及人物的行动过程。然而，也只有当这一切能够更充分地揭示出"灵魂、感情和思想"以及各种心理活动的过程时，才能称得上是完整的"性格"。人的内心活动千差万别，有真善美，也有假恶丑，也有这两者兼备于一心者。然而，不表现出这些，或者说，不能在个别人身上揭示出这些内心因素的独特性，就不会有真正的"性格"，也就谈不到"性格美"。

我们不赞成离开人的社会行为去孤立地探讨人的内心隐秘，因为那将使人成为离开社会的孤立的个体，这并不符合我们人学的原则；我们也不赞成把人的内心看作是动物本能和下意识统治的王国，因为人毕竟是有理性的动物，正因为如此，我们并不赞成去搞"意识流"之类的文学与电影。对此，前面已经说过了。这里应该指出的是，我们有些影片却走上另一个极端：人物的社会行为成为影片仅有的内容，他（或她）在社会实践中，在完成行为的过程中，应有的内心的丰富性被人为地抽去了，或者，虽然表现了，但却是概念的、一般化的。编剧和导演试图用人物外部行为的不同，去完成性格的塑造，但其结果是，尽管不同影片的主人公所完成的社会行为彼此殊异，但其内心却是相互雷同——它们都被净化为一般的思想本质、道德本质。这样，我们所看到的人物仍然没有性格。在谈到近年来银幕上的人物画廊时，我提到了《牧马人》，但却没有列入这部影片的主人公——

许灵均。这个人物是编导者着力塑造的形象，他从反右斗争到十年动乱，于逆境中坚持在草原上放牧，劳动中勤勤恳恳，教学上认认真真，父亲要他出国，他拒绝了。这一系列行为确实是美的。然而，就其“性格美”的刻划来说，却要逊色于某些次要人物（如郭蝙子）。这个形象塑造的弱点恰恰在于，当展现其在二十多年间的历史生活中的行为表现时，编导者虽然在某一瞬间想深入其内心，但就总体来说，人物的心理内容被抽去了，至少是被净化了。当展现他拒绝父亲的要求、坚持留在祖国的现实行动时，编导者确实在竭力开掘其内心的依据，开掘的方向则是朝向历史生活在其内心激起的反响；可是，这种反响却被净化为对祖国的依恋，原有的丰富内涵都不见了。因此，这个人物在内心生活上给人的感受是虚幻的、漂浮的。应有的性格美，也正是被这种虚幻、漂浮的心理给毁掉了。同一影片中的郭蝙子，只是在主人公回忆的历史生活中出现的次要人物。这个人物的行动不多，但是，就在他保护许灵均，特别是在促成许灵均与李秀芝结合的行动中，却展现出了一个中年牧民所特有的内心世界。在他那种表面上看起来多少有点荒唐的行动中，表现出了他那特有的人生观、婚姻观、友谊观，以及那种纯朴的感情和特有的表达感情的方式。我们时常为他的行为和表达感情的方式发出会心的笑声——在这时，我们便进入了“性格美”的审美境界。

其三，电影中的“性格美”是以丰富的内心世界为主要内容的，但是，现实主义的人学观还要求，人物的心理内容应该有时代生活的印记，能够反映出社会现实的某些本质方面。

性格，从根本上来说，都是特定历史时代造就出来的。心理，作为性格的内在因素，也不能仅仅是生理学和病理学的对象。如果说西方当代电影中经常出现的病态心理，诸如非理性的意识活动、扑朔迷离的“意识流”等等，对我们也有认识价值，那么，这种价值并不在于能够帮助我们丰富病理学的知识，而恰

恰表现在：我们能够透过那些病态心理看到那个病态社会的某些本质方面——在高度的物质文明下掩盖着的精神危机。我们现实主义的电影艺术家，面对的是不同的社会和不同的人，我们对人的观察和研究不是凭藉生理学和病理学的武器，而是科学的历史唯物主义，是把对人的内心的开掘，建筑在社会学和心理学统一的基础上的。这就形成了我们研究和反映人的内心世界的鲜明特点：特定历史生活给人的心理打上了鲜明烙印，透过对人物心理内容的揭示，进而反映出时代生活的本质。无论是《被爱情遗忘的角落》，还是《人到中年》，抑或是《城南旧事》，从中都可以看出这种特点。在前一部影片中，主人公荒妹是一个具有“性格美”的形象，她的内心世界被揭示得颇具个性特色。影片中所展现的是她从童年到青年的一段生活遭遇。在这段生活遭遇中，她的每一个行动都伴随着具体、丰富的心理活动过程。一个普普通通的农村少女，她本应向往纯真的爱情、憧憬幸福的生活。然而，这一切应有的意愿和感情，都被一片乌云遮盖住了。她对爱慕自己的小伙子表现得是那样冷酷无情，她平时不苟言笑，甚至连和小伙子们在工作中应有的交往都在有意回避……然而，就在这种反常的表现中，冷酷的表象掩盖了她内心感情上的矛盾：爱情已经被唤醒了，自己却顽强地抑制着它，不许它萌芽生长。这并不是她出于什么顽固的偏见，而是由于无法摆脱心灵上的重压——存妮的遭遇使她朦胧地感到“爱情”的“不合理”性。而当她看到了女友成为“买卖婚姻”的牺牲品时，她厌恶这种社会现象，甚至对甘愿丢弃爱情的女友表示出难以抑制的蔑视，这又表明她并非没有对爱情的追求。当她也要步女友的后尘时，经过一番撕心裂肺的心灵搏斗，她终于屈从了。这当然不能说明是她生性懦弱，而是由于无法抗拒环境的压迫。如果说，这个角落是被爱情“遗忘”了，那也并非是我们的女主人公失去了人的天性，因而丢弃了对幸福生活的追求。恰恰相反，角落之

所以被爱情“遗忘”，根本的原因在于：特殊的历史条件造成的农村物质生活的贫困和精神生活的匮乏，以及由这两者造成的对人的感情的扭曲和对人的价值的忽视。正是这种心理的内涵所反映的社会历史生活的深度，使影片具有很大程度的真实性和典型性。如果我们说荒妹是一个“典型环境中的典型人物”，这并非仅仅根据她的行为表现，主要的正是指其心理内涵的真实性和典型性。不过，这个结论可能会受到非议，最充分的理由是，它所反映的历史背景可能过于消极了，而体现历史生活中积极因素的山旺和荣树则显得一般化。我觉得，历史的进程乃是一种客观存在。中国农村在物质和精神上的贫困，是旧社会的遗迹。建国以后，党和政府曾经采取各种措施消除这种遗迹，并使人的感情生活和人的价值通过政策得到保障。无论是山旺，还是菱花，都曾经在这种政策的保障下沐浴着新时代的阳光。然而，由于“左”的思潮的冲击，历史开了倒车。可是，且不论山旺和荣树并没有完全失去改变农村面貌的信念，只就荒妹的内心世界来说，这种迎接、创造新生活的火种，也不时地在闪亮发光。无疑，通过主人公心理内涵来映射出积极的背景，比一切外加的光明幻影都更符合审美的要求。影片的最后，主人公从父辈的命运变化中认识了自己的价值，心中的火种终于点燃起来了。荒妹终于冲破一切顾虑，一切旧习俗的束缚，勇敢地投入爱情的怀抱。我们从一个少女内心发生的剧变，具体地感受到了新时期的阳光。当我们看见荒妹迎着荣树跑去的时候，内心不禁激荡起一股激情：新的生活就要开始了，它需要用我们自己的双手去缔造！

我所以在这里对这部影片多费笔墨，因为它对体现我们的人学观，很有代表性。这样的“人学”观，在其他优秀影片（如《归心似箭》、《乡情》、《人到中年》等等）中也有不同程度的体现。它们恰恰说明，我们的电影艺术正在向现实主义“人学”的方向步步深化。

2. “社会原则”与“人情美”

谈到电影中的“人学”，谈到人物形象的塑造，就不能不涉及到“原则”与“人情”的辩证关系问题。

我们的电影在塑造人物形象时，大都比较注意表现人物对某种社会原则的态度，或者赞成、坚持，或者反对、抵制。所谓“社会原则”涉及的范围相当广泛，如政治原则、法律原则、道德原则、爱情原则、家庭原则、政策原则、工作原则等等。如果说，“社会学”是我们电影“人学”的基础之一，完全离开这类“社会原则”去写人，当然是不对的。既然要从“社会关系”和“社会实践”的角度去表现人的本质，那么，人在处理“社会关系”和进行社会实践时，就不可能不按照某种原则去行动，也就不可能不对某种既定原则采取一定的态度：赞成它，或反对它。通过这些，当然可以反映出人的本质。象西方某些电影中那样，把人表现为可以对自己的一切行为“不负责任”，每天都是随心所欲地待人行事，是与我们的“人学”格格不入的。不过，即使在这类人物身上，也并非没有表现出某种“社会原则”。米歇尔（《精疲力尽》）总是在恣意行动，从来不受道德原则的约束，对自己的行为也不想在道德上负责；实际上，他也有他的原则：“无政府主义”的原则，“不讲道德”的道德原则。我们的艺术家要塑造这样的人物形象，决不会对其进行颂扬，而是要把他放在社会原则的光圈里进行评价。是的，把各种人物都置于社会原则的天平上进行评价，这正是我们的艺术家们一向遵循的原则。正是因为这样，我们的银幕总是闪耀着原则的光辉，使观众可以从银幕上的人物身上获得某种理性的启示，从中学到做人的原则。

人类是理性的动物。众多的单个人构成了一个社会。要使这

个社会不致分崩离析并能不断发展进步，就必须使每个单个人都受到某种社会原则的约束。这样的原则一旦完全丢弃，社会将变成一片混乱。就连那个对社会不想负责、不受原则制约的米歇尔，最后不也受到了法律原则的惩罚吗？他偷了车、杀了人，最终受到警察的追捕，并被枪杀在街头。我们要建立一个合理的、和谐的社会——社会主义和共产主义社会。要建成这样美好的社会，人们对社会原则必须有一种高度的自觉性。这是我们社会、我们时代的新人的显著特点。我们银幕上的当代人，都具有这个特点。《乡情》中的田桂、翠翠、田秋月、廖一萍、匡华，在他们那段短短的生活经历中，似乎并没有面临什么重大的社会问题，可是，他们之间的矛盾关系却也包含着对某种原则——家庭和伦理的原则的态度。在《牧马人》中，主人公许灵均面临的也是对原则的抉择：当祖国处于困难的时候，是离开她，还是留下来建设她。《人到中年》里的陆文婷，作为一个眼科医生，她每天默默地为病人解除痛苦，一想到自己对家庭的责任就产生一种内疚；她虽然没有高喊什么社会原则，其行动本身却体现了一种高尚的原则：个人对社会、对群众的高度责任感。她的遭遇又启发人们思考另一个原则，人们应该怎样对待这些为社会献身的知识分子。影片《泉水叮咚》通过一位退休的老教师与孩子们的关系，也提出了一个具有普遍意义的社会原则：人们应该如何对待那千万颗纯挚的心灵。诸如此类，无须一一赘述。

在影片的人物身上，体现某种社会原则，这是我们电影“人学”所要求的。也可以说，这是我们电影艺术的长处。问题在于，如果我们片面地理解这个要求，也不会真正体现出现实主义“人学”的原则。

“社会原则”乃是一种理性的要求。崇尚理性，轻视感情，决不是现实主义的要求，而是“古典主义”的特点。17 世纪的法国，正处在君主专制制度时期。出于这种制度的要求，强调每

个公民必须遵循国家和民族利益高于一切的社会原则。“古典主义”文艺曾经把这种社会原则作为“人学”的内容，因而对作家提出了这样的法规：“首先爱你的理性：愿你的一切文章永远只凭着理性获得价值和光荣。”（布瓦洛语）最能体现这个法规的是悲剧艺术。在这一时期出现的悲剧作品，经常以个人感情（如爱情）与理性原则的矛盾为题材，并通过这种冲突达到“净化”个人感情的悲剧目的。当然，我在这里谈到的只是“古典主义”的法规，事实上并非每个悲剧作家都是按照这条法规行事。古典主义作家毕竟是继承了文艺复兴时期的艺术传统，因此，有些悲剧作家（如高乃依）在作品中并不总是把个人感情看作是有害的“情欲”。例如，在《熙德》中，作家在颂扬国家义务高于一切的同时，对男女主人公的爱情并没有持否定的态度，而是把造成悲剧的原因归咎于这两者之间的另一条社会原则：贵族阶级的荣誉观。这只能说明，在任何一个时代，作家的创作实践都要比某些法规、定义复杂得多。然而，从创作方法来说，重理性轻感情，确实是古典主义的重要特征之一。从美学的角度来说，古典主义的这条原则虽然具有某种合理性，但毕竟不符合审美的规律。浪漫主义作为古典主义的对立物，恰恰是以“重情”为重要特征的。有人说过：“浪漫主义主情，现实主义主智。”如果这里所说的“智”，指的是理智，那么科学的说法应该是：古典主义主智，浪漫主义主情，而现实主义则以情智的统一为特征。也就是说，只有把“人学”建立在“情智”统一的基础上，我们才能走向真正的现实主义。

在这里，我似乎只是在一般地回溯文学的历史，与电影艺术并没有直接的关系。无论如何，电影艺术并没有经历过“古典主义”占统治地位的时期，它是在这种创作方法已经成为历史遗迹的时候，才开始形成的。然而，这个历史真相并不能导出如下结论：电影艺术就不会受到“重理性轻感情”这类主张的影

响。随着社会生活的发展变化，历史上曾经出现的某种社会观、“人学”观、审美观，有可能以不同的形式左右人们的头脑，从而成为一种倾向。何况，中国是一个封建社会历史悠久的国家，片面强调“文以载道”的美学观，是由来已久、根深蒂固的。李贽（卓吾）、汤显祖曾经提出“重情”的美学主张，后者并在戏剧创作实践中贯彻了这种主张，但是，他们的美学主张和创作实践，也只是特定时代中的一个分支。“情”者，人的感情也。真正把“人情”作为“人学”的重要内容，必须有一个前提：承认人的感情的合理性，承认它的价值。就封建社会居于统治地位的意识形态来说，并没有提供这样的前提。社会主义的意识形态则提供了这样的前提。而且，它还提出了这样的历史任务，即建立一种“社会原则”与“人情美”相统一的美学。可是，这种美学原则却常常被“左”的和“右”的理论所扭曲。比如，50年代，巴人曾经发表了《论人情》这篇文章，认为中国电影中“政治味太浓，人情太少”，要求“有更多的人情味”。而且，他还对所谓“通情达理”这句俗语作了美学的解释：“通的是‘人情’，达的是‘无产阶级的道理’。”这种“通情达理”的主张，却被认为是“资产阶级人性论”，因而遭到批判。笔者曾经参与那场规模很大的批判，因而也感受到它的影响之深、之广，以及由此而造成的不良后果。它的直接后果是“人情”成了资产阶级的“人学”观，“通情”与“达理”成为水火难容的对立物。其实，这场批判并非表明我们的“人学”观是在向现实主义进步，而是在向“古典主义”倒退。十年动乱时期，少数野心家既否定正确的“社会原则”，又疯狂地扼杀人情和人性，甚至连“人学”本身也被丢掉了。十年动乱的结束，新时期的开始，思想解放的灿烂之花，结出了现实主义“人学”之果。电影界和美学界重新讨论诸如“人学”与“人情”的关系，使现实主义的电影艺术重又恢复了活力。与此有关的很多问题还有

待进一步深入探索。但是，有一点却是绝大多数同志所共认不疑的：要使我们银幕上的人物形象具有真正的审美价值，艺术家必须遵循“社会原则”与“人情美”相统一的原则。我们既反对那种“非理性主义”的“人学”，也反对所谓“唯理主义”的“人学”。在我们的电影创作实践中，最主要的偏向还是来自后者。

银幕上那些每天高喊“原则”却没有“人情味”的人物，虽然已经被观众所厌恶，但却仍然时有出现。它们给人的感觉只是某种“社会原则”的化身，却不是有血有肉，有丰富感情的活人。在有些影片中，有时也表现某种“社会原则”与“人情”的矛盾和冲突，但却往往把它们处理成无法统一的对立物，因而或者只肯定前者而否定后者，或是干脆把后者完全抽掉。一个年轻姑娘在战争中目睹了战友的牺牲，深感到“幸存者”应该承担的责任，于是，便立志要由自己去抚养烈士的遗孤。当她与多年不见的未婚夫商谈此事时，后者经过重重矛盾斗争提出了一个方案：将遗孤送进托儿所，周末来接他们回家享受父母之爱。他提出的理由是：如果他与姑娘结婚后生了孩子，关系难处。姑娘似乎看透了他的真面目，便毅然中断了爱情关系，决定一个人去尽“幸存者”的责任了。这时，她身边又来了一位战争时期的领导和战友，他和她在“社会原则”上志同道合；影片在结尾处又向我们暗示：这一对“道合者”将成眷属。有些评论者认为这位姑娘是“心灵美”的典范，根据在于她符合某种“社会原则”。然而，人们在看了这部影片之后却难以在理性与感情之间找到和谐的平衡，随之而来的倒是这样的疑问：在我们置身的社会中，难道她应该承担的责任和应该获得的爱情竟是那样难以共存吗？一个天真无邪的少女，在街头偶然遇见一位双目失明的少年，她发现他行走困难，便伸出援助之手。从此，她把帮助他作为义不容辞的义务。在这样的交往中，他和她一起长大了。相

互之间的关系随着人一起“成长”：帮助变成了爱情。她爱得是那样无私、神圣，对方的生理缺陷甚至没有在她的心灵中留下一点阴影。转眼间，双方互换了位置：他考取了音乐学院又治愈了眼疾，而她却在车祸中成了残废人。为此，她的心灵蒙上了乌云，终于离开他投奔异乡了。这部电影文学剧本同前一部影片相比，不同点在于：在这里，道德原则、爱情原则与感情并没有构成矛盾，而两者能够和谐统一只是因为抽去了人的感情应有的丰富性和复杂性。看过这部剧本，我们同样会产生疑问：难道那位姑娘在与一位盲人相爱时，感情竟是那样单一，甚至连环境的反响都丝毫不见？这两种不同的创作实践，反映了同一种“人学”观：用抽象的社会原则去净化人的感情。据说，这两部作品都是以实际生活中的某人某事为素材的。在我们的社会生活中，这样的人和事确实不乏其例。一个姑娘可能收养了烈士的两个遗孤，另一个姑娘也可能把爱情献给一个有生理缺陷的人。艺术家们从这些人的行为中发现了某种高尚的原则，热情为之讴歌，当然是值得肯定的。然而，他们了解到诸如此类的事迹，但却不一定能精细入微地体验到这些人在完成这些行为中的感情活动过程；或者，他们虽体验到了，但却用原则把它净化了。不管怎么样，在塑造人物形象时，他们走的是一条非现实主义的道路：从抽象的社会原则出发，把人物变成抽去“人情”的原则的化身了。尽管编导者可能会为这样的人物增加一点感情色彩，尽管评论者也可以把这样的人物称之为“心灵美”的“典型”，然而，它们的艺术感染力量毕竟是有限的。

现实主义“人学”应该植根于现实生活的土壤，应该以真实性为生命。所谓“人情”——人的感情也要藉助于“真实性”才能获得审美价值。用抽象的社会原则去净化人物的感情，往往会带来纯净有余、真实不足的先天性弱点，最终必定会损害作品的审美价值。至少，这也是一种不完全的现实主义。

值得注意的是，我们有些影片正在向人的感情的领域深化。在《牧马人》中，最感人肺腑的地方，是李秀芝与许灵均之间的几段戏。她从西南农村来到陌生的西北大草原，好心的郭蝙子要给她找个“家”，她怀着忐忑不安的心情走进了那间破旧的小屋。她不知道这个即将成为自己丈夫的男子究竟是什么样的人。她对自己的生活和命运怀着恐惧，又抱着希望。在这种时刻，许灵均的感情还要更复杂一些。在他看来，郭蝙子的行为未免太荒唐了，这样的结合似乎并不符合他的恋爱观。然而，姑娘已经走进门来，媒人把姑娘和已经开好的结婚证书留下就走了。他面对这位突然闯进自己生活中来的外乡姑娘，甚至来不及清理自己矛盾的思绪、复杂的心情，只是忙于关照她，给她端水端饭，生怕她遭到冷落，受到伤害。但是，无论如何，他必须面对现实。按照他的道德原则，决不能在别人最困难的时候捞取好处，更不愿意那顶“右派”帽子给一个纯朴的姑娘造成重压。他拿出积存的钱和粮票，想帮助她返回家乡。于是，两颗心灵在撞击中迸出了感情的火焰：

> 李秀芝：“你嫌我丑？”
> 许灵均：“我是个右派！”
> 李秀芝：“郭大叔说了，……你是个好人。”
> ……
> 李秀芝：“我命好。我看出来了，我遇见一个好人。”

有人认为，李秀芝与许灵均的结合只是出于“求生的愿望”，根本谈不到什么爱情，而在坎坷的人生道路上久经磨练的许灵均，也不会为一个陌生姑娘的几句话感动得热泪盈眶。然而，事实却是：李秀芝的纯朴话语不仅打动了许灵均，而且两个人的感情交

流也拨动了观众的心弦。就在这个时刻，我们从感情的共鸣中又会回到“原则”的思考。正像扮演许灵均的朱时茂在谈到对角色的心理体验时所说：“现实生活几乎没有给我们提供做出选择的余地，但生活所赋予我们这两个善良的人的一切又是多么不公平呵！人生的酸、甜、苦、辣一齐涌上‘我’的心头……”正像人的其他感情一样，爱情，也并不是“神圣”到不可捉摸地步的抽象物。每个人都有自己的生活经历，每个人都会面临不期而至的境况，它们往往不受自己意志的支配；唯独“感情”是别人不能强制的。郭蝙子可以为许灵均和秀芝领取结婚证，但却难以强制他们产生爱情。当他们处于不由自己选择的境况中时，用特有的方式进行的心灵的交流，激发了他们相互爱慕的感情。对李秀芝来说，她接受郭蝙子的撮合可能只是出于“求生的愿望”，但在那一夜的亲身经历中，在确认了别人对许灵均的评语并庆幸自己交了好运的心境下，她确实燃起了爱情的火种。许灵均从对方纯挚的话语中发现了一颗纯洁、善良的心，那些话出自一个陌生姑娘之口，抚慰了他那满布创伤的心灵，潜藏的爱情的种子也开始萌芽生长。在这里，两个人爱情的建立和交流的方式，似乎显得太简单了。他和她既没有诸如海滨漫步、花丛细语之类的历程，甚至也来不及到充满诗情画意的草原上去“你追我赶”；这并不是他们不懂得爱情，而是现实环境不允许他们有这样的机会。然而，就在这间破旧凌乱的小屋里，在两颗心灵交流的那些画面中，却洋溢着诗情。这种诗情既不是来自外在迷人美景，也不是来自与“爱情”相对应的细语漫步，而是来自两颗纯朴、善良、圣洁的心灵的碰撞。影片的导演谢晋一直在追求这样的目标：“将人物的灵魂深刻地、具有个性地揭示出来。”也就是说，他是在探求着“人情美”与“性格美”的统一。“人情”指的是人的感情。而每个人感情的内容及其表达方式，都具有个性的印迹。艺术家要揭示人情，既不能离开特定的环境、

关系，也不能忘记人物特有的个性。李秀芝既不是荒妹，也不是翠翠，她就是她自己——一个远离家乡在异土求生的、只上过小学四年级的女孩子，她纯洁刚强得像一块水晶，那水晶上又笼罩着一层由贫困生活造成的阴影。而许灵均既不是荣树，也不是田桂，他就是他自己——一个饱受横逆的知识分子，在善良、坚毅之中，又潜藏着一颗期待得到抚慰的受伤的心灵。在这里，“人情”依附于人的个性，是由个性中迸发出来的，因而就有了“真实性”。在同一部影片中，凡是“人情”与“个性”相统一的地方，就会有一股激流冲击着观众的感情。可是，一旦导演离开了这个原则，只是为了让“人情”屈从于艺术家的主观意念时，“真实性”便会受到损伤，而“人情”本身也就变得漂浮空泛，不能那么强烈地感染观众了。当许灵均要离开李秀芝去北京会见父亲时，夫妻之间是在这样一段对话中告别的：

> 灵均：“那我只好一个人走了，叫郭蝙子再给你找个对象！”
>
> 秀芝：“你混蛋！你别吓唬我，你走不了，我心中有数！”
>
> 灵均：“为什么？你觉得我离不开你，是吧？”
>
> 秀芝：“我没有那么大的本事。你舍不得你的那些小学生们，你舍不得老乡们，你离不开她——”
>
> 画面出现墙上的中国地图。
>
> 秀芝：“你天天趴在墙上看的地图，你可以把它取下来叠好装在口袋里带走，可是那是纸上的，祁连山你背不走，大草原你背不走！”

有人说，李秀芝在这里已经由儿女情升华到祖国爱，一番话道出了许灵均“生命的根”。其实，编导者在这里与其说是把儿女情

向祖国爱（原则）的升华，倒不如说是强求前者去适应后者。正是在这里，原则虽然被体现出来了，然而“人情”却离开了个性的制约，因而也就失去了“真实性”的根基。

“人情美”可能来自个人感情与社会原则直接的和谐一致；而在个人感情与客观现实的矛盾中体现出某种社会原则，也可能展现出“人情美”。但是，要获得真正的“人情美”，还需要使“感情”与“个性”相符合。《牧马人》的特点是力求体现出前者，它的长处和弱点从正反两个方面说明了这个道理。《被爱情遗忘的角落》则力图从主人公的感情与客观现实的矛盾中去揭示社会原则。荒妹的表现看起来像是违反人情的；她喜欢荣树却回避他对她的爱，她憧憬着幸福生活却难以摆脱心头的重压。在这里，感情的抑制状态，并非仅仅是受个性制约的一种表达感情的特殊方式，而是客观现实破坏人的正常感情的结果。因此，我们在与主人公的感情发生共鸣时，就会在“通情”时悟出一个道理，必须改变这样的客观现实。

在电影艺术中，我们强调对人物独特的心灵世界深入探索，强调深刻表现人物独特的、丰富的感情生活；同时，我们也不主张把人物同其所处的社会生活隔裂开来，不赞成把“人情”看作是与社会原则无关甚至对立的东西。我们强调塑造那些“个人感情”与“社会原则”直接和谐统一的人物形象；同时，我们也应该塑造各种各样的两者并不直接和谐统一的人物形象。即使是前一种人物，也不应该把“人情”净化为“原则”的图解物，而应该体现出某一个性的感情的丰富性和复杂性。至于后者，人物形象塑造的途径将是更广阔的。像《被爱情遗忘的角落》里的荒妹、存妮、菱花等形象的塑造，立足于个性的感情的丰富性，表现为人情与旧的原则（旧的婚姻观、道德观、爱情观）的矛盾；而像《乡情》中的田秋月、廖一萍的形象塑造，则表现为个人的亲子之爱与新的社会原则的矛盾；至于《归心

似箭》中的玉贞形象的塑造，则表现为个人对幸福小家庭的追求与崇高的社会责任感之间的矛盾……尽管矛盾的内容不同，但其归宿却是一致的：表现的是“人情”，体现的却是社会原则。

3. “人情美”与“性格关系”

启蒙运动时期的美学家狄德罗有一句名言：美在“关系”。他引用高乃依著名悲剧《贺拉斯》中的一句台词作为这个结论的论据。在这出悲剧中，老贺拉斯有三个儿子，他们与库里亚斯三弟兄作战。前者中有两个战死了，后者三人都受了轻重不同的伤。前者中仅存的贺拉斯佯装逃跑，目的在于引诱后者追赶，从而将他们一个个杀死。在该剧第三幕第六场，当老贺拉斯从女儿口中知道三子二死一“逃”的情况时，误以为仅存者是贪生逃跑，便气愤地说：“他就死！”狄德罗认为，如果把“他就死”这句话从特定关系中抽出来，它既不美，也不丑。只有当我们了解到老贺拉斯这句话“与环境的关系”后，才能领会其感情的内涵，才能感觉到它是美的。在这里，狄德罗已经提出了一个美学的问题：不能离开人物所处的情境孤立地去谈“人情美”。因此，他把“情境”作为“严肃剧”（正剧）的基础；而他又认为“情境”就是“关系”——人物之间的“职务关系、家庭关系、友敌关系”等等。

我们认为，电影表现人物的个人感情不能将其与社会生活割裂开来，人物感情是社会环境影响的产物，在银幕上则是通过直观动作展现出来的。黑格尔在说到“艺术美”时讲过这样的话：“动作是在一般世界情况和受到定性的情境之后的第三阶段。”①

① 黑格尔〔德〕：《美学》第1卷，朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第276页。

按照他的说法，“一般世界情况”指的是人物生活的历史时代的背景，即社会的政治、经济、文化等等状况，也就是“艺术中个别人物所借以出现的一般背景”。在我们看来，每个个别人物都生活在这样的“一般背景”中，他们都是特定历史时代造就成的，其思想、感情必定受社会历史生活的影响，其中最主要的、最直接的影响，则是来自这一历史背景中的社会关系。正因为如此，艺术家也应该在个别人物身上折射出“一般背景”的特征。正象黑格尔所说：“一般世界情况”“要借个别人物开花结果”。比如，我们从美国影片《魂断蓝桥》中，能够看到从男女主人公的性格中折射出来的英国在第一次世界大战前后的社会关系；苏联影片《马克辛的青年时代》在开头就展现了第一次世界大战爆发前的俄国的社会背景，在这个背景中引出了影片的主人公，通过主人公又展示出这一历史时期社会关系的状况。国产片《被爱情遗忘的角落》，通过主人公的遭遇，反映了从 1958 年到 1978 年这一历史时期我国农村生活的状况。在很多影片中，特别是苏联和中国的影片中，往往注意在影片的开端部分，就展现历史背景中某些最有特征的画面。夏衍在《写电影剧本的几个问题》中曾经强调指出：影片一开始就要向观众清楚地介绍出特定历史时期的“时代脉搏、政治气候”。他列举苏联影片《马克辛的青年时代》作为例证，具体说明了这一原则。影片的开头是这样几组画面：

> 钟打过了 12 点，疾风夹着雪片，把一个喝得醉醺醺的行路人刮得摇摇晃晃的。他紧抓住街灯灯柱，大声喊道：“诸位先生，诸位女士，请允许我向你们祝贺 1910 年的新年的来临！”

接着，在展现大风雪的镜头画面的同时，响起断断续续的画外

音：祝酒声、“乌拉”声、笑声……一辆辆豪华的马车在大风雪中急驰而过，乘客们高声喊着：“恭贺新年！”“恭贺新年！”在下一个镜头中，映出一排房子，一个看门人在读《彼得堡新闻》上当地著名人士的新年祝词：“歌剧女明星卡维斯克的希望是什么？她希望以更优美的舞蹈代替丑陋的‘奥伊拉’舞。神怪小说作者克雷扎诺夫斯卡娅——罗切斯特尔预言什么？她预言这一年山羊星座当令，预兆天下太平……”在这些富有时代特征的镜头画面之后，主人公出场，与看门人有简短的对话：

看门人：“先生！要到哪一间住宅？”

主人公：“15 号。”

看门人：“请允许我麻烦您，报纸上登着法国人似乎要跟德国人打仗，当真吗？”

主人公：“我对政治一点也不了解。”

下一个镜头则是：这位声言要去 15 号房间的主人公却走进 8 号房间。像这样在开端部分生动展现时代背景的影片，是很多的。在现代影片中，展现时代背景（一般世界情况）还有其他方式。比如，在情节发展的某个环节中，插入一些历史文献纪录片和照片，用以展现时代背景。日本影片《呵，野麦岭·新绿篇》中，表现的是从 1919 年到 1927 年这段历史时期内缫丝女工的生活，影片中几次插入文献照片，并配以解说性的画外音，借以表明广阔的时代背景。在剧本中有这样一组照片：

五一劳动节。

国际妇女节。

妇女们在分发无产者报。

旁白：妇女们渐渐认识到自身的力量。……

罢工热潮中的妇女们——明朗的笑容。

旁白：东京的纺织女工们第一次参加了五一劳动节，她们高呼解放八十万劳动妇女，要求提高妇女地位的口号。这种呼声传遍全国，由市川房枝等组成的妇女协会，正在迫使政府给予参政权……

富士纺织厂、共同印刷厂、浜松乐器厂举行罢工。

佃农斗争的原告人照片。

旁白：在历史上的几次大罢工和波及全国的佃农斗争中，妇女们再次显示自己的力量。就在这样屡经考验中……

叠印字幕——1926年春

旁白：时代逐渐向昭和转化……

导演借历史文献照片展示广阔的时代背景，可能是出于双重的考虑：增强真实性，避免因重新拍摄宏伟的群众场面而耗费巨资。在电影中，用这种方式展现时代背景，无疑也是有表现力的。

然而，用不同的方式展示特定的社会背景和时代脉搏，多半在影片题材带有政治色彩时，才是必要的。同时，用上述方式展开一般世界情况，也还只是为主人公提供特定时代的面貌，它们还只是在一般的意义上与主人公的生活发生联系。黑格尔认为：“但是作为一般世界情况，它还没有显示出个别人物在现实生活的活动”。因此，他指出，艺术家必须把“一般世界情况”化为对人物有直接影响的“一种机缘”。他认为，“作为这件更迫近的机缘，有定性的环境和情况就形成情境。”他所说的“情境”，也就是使“一般世界情况”“经过特殊化而具有定性”，成为“一种推动力”。黑格尔把“情境”作为艺术创作的一个重要的环节：

艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。”①

通过黑格尔对“一般世界情况”及“情境”的论述，我们可以得出如下结论：

其一，尽管在电影中可以直接展现出主人公生活的广阔的社会历史背景，但是，如果这种背景只是影片主人公生活本身的外在独立物，那是远远不够的。在某些影片中，背景是背景，人物是人物，两者没有内在的联系，这并不一定是可取的。劳逊曾经指出电影中的这种表现：“如果环境变成了一个具有独立生命的部分，那就意味着影片未能表现出人物和他们周围的社会力量之间的真正的关系。人物既然没有在生活中生根，当然就不得不去寻找一个能使观众感到他们是活着的环境。”② 所以，电影艺术家应该善于使社会历史环境具有定性，化为与人物有直接关系的、能够成为使其“心灵”得以充分展现的情境——特定的情况与环境。如果“情况”主要指的是事件，那么“环境”指的就是特定的时间、地点，特定的人物关系。而能够对人物心灵产生直接影响的“环境”，主要又是指特定的人物关系。

其二，由于“情境”乃是“一般世界情况”的具体化，是后者的“定性”形成的“特殊性相”，那么，这种具体的情境，当然应该从某个角度反映出“一般世界情况”的特征。人物关系，作为“情境”的因素之一，也应该能够反映出历史时代社会关系的某些本质方面。这样的情境，这样的人物关系，才能具

① 均引自黑格尔：《美学》第1卷。

② 劳逊〔美〕：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1978年版，第483页。

有典型性，从而体现出恩格斯对“现实主义”的要求：“典型环境中的典型人物”。

人情作为人的感情，并不是没有社会内容和超越历史时代的抽象物。每个人的感情都是特定历史环境的反映，至少是同它有着联系。对此，我们前面已经说过了。电影不同于抒情诗。在抒情诗中，诗人可以把个人对生活的主观感受化为凝练的抒情诗句。在电影中，正像在戏剧中一样，人情主要指的是人物在直观动作中展现的感情内容。对于艺术家来说，人物是其创造的客体，人情是从客体中激发出来的。正是因为这样，电影就要求为客体（人物）提供激发感情活动的机缘——客观情境。在为人物安排的客观情境中，对推动人物产生感情活动的最有活力的因素，当然是客观的人物关系。事件，如果它对人物的生活、命运有着影响，当然也可以成为人情的激发力。不过，事件可能是自然事件：一场暴风雨、一次地震、刚刚建成的水库被洪水冲毁，等等。这类自然事件当然也可以是构成特定情境的因素。事件也可能指“社会事件”，它在生活中或电影中也有两种不同的形式：一是，它虽然是在人物周围发生的，但人物却不一定参与其中。如《被爱情遗忘的角落》中存妮和小豹子夜间私会被人发现的事件，对荒妹来说，当然是“外在”的，但它对这位女主人公的思想、感情却发生了巨大的影响。二是，事件可能是人物直接参与其中的，如《乡情》中廖一萍决定只让翠翠进城而不许田秋月一起去，这个事件对田桂、翠翠、田秋月三个人物来说，便都具有了直接性的矛盾冲突的激发力。“自然事件”虽然也可以构成影片的情境，但是对于影片中的单个人说来，这种情境毕竟过于单调；在大部分影片中，除这样的事件外还需要特定人物关系的构成力和推动力。也就是说，要构成影片情境，仍需包含着由事件引出的人物关系，或者是由事件推动使原已存在而变得更复杂化的人物关系。两种不同的社会事件，与情境中的另

一种因素——人物关系的联系显得更为紧密。存妮和小豹子的事件所以对荒妹发生巨大影响，因为后者与事件中的一个人物（存妮）原来就有亲密关系，事件的发生，改变了原有的关系。《乡情》中的那个事件，则使三个人物必须面对一种情况：每个人都得做出选择，处理受到威胁的母子、母女、爱情等等关系。正因为如此，事件虽然是构成情境的重要因素，但更重要的、更有活力的因素则是人物关系。后者，不仅是再现“典型环境”的具体实在物，是某一时代社会关系的定性的具体表现，而且，它又是培育“人情”这颗种子的沃土。

人和人的关系，包含着感情上的相互交流和相互影响。人们在相互交往中也会彼此触动对方的心灵，激起对方内心感情的波涛。这正是电影中使“人情”得以充分展现的关键性问题。然而，要使人物关系成为培育“人情”种子的沃土，仅仅构成一般的“是非关系”、“职务关系”、“友敌关系”是远远不够的。或许正是因为如此，我们很多影片的编剧，在围绕某个“社会原则”构成人物之间的“是非关系”的同时，往往又用父女、母子、夫妻、老朋友等等关系予以补充。我们不妨把这种情况看作是为人物关系这块土壤“加肥”。无疑，在这类亲属、朋友之间展开的“是非关系”，比一般的“是非关系”，更有利于“人情”的展现，它所激发的感情显得更为丰富、深厚，也可以使影片具有更浓厚的人情味。但是，仅仅靠这种“加肥”的方式，也还是不够的。对于现实主义的“人学”说来，所谓“人物关系”，不论是一般的“是非关系”，还是亲属、朋友关系，都应该渗透着另一种更具有美学价值的关系——“性格关系”。

人们在与父亲、母亲、儿子、女儿、丈夫、妻子、朋友相处的过程中，总是会进行感情的交流，这种感情源于人性，是人性的自然流露。在影片人物身上表现这种感情，对广大观众当然是有感染力的。《小花》中赵小花（董红果）与赵永生的兄妹之

情，何翠姑（赵小花）与赵永生的兄妹之情，是这部影片最感动人的内容。《乡情》中浓郁的人情味，主要来源于田秋月、田桂、翠翠之间的关系，母女关系、爱情关系所激发出的人情，就像那株繁花满枝的桂树，发出醉人的芬芳。这些影片的长处，正在于由特定关系激发出的“人情美”。然而，只要我们深入到这些人物关系中去，还会发现，其中都渗透着特定的性格关系。在赵小花（董红果）与赵永生的关系中，相互寻找的过程已经使兄妹之情得以展现出来，在他们会面之后，面对各种突发事件又发生了矛盾，两个人在矛盾中由于个性的撞击而激起的感情波澜，则使原有的兄妹之情显得更为丰富和浓厚。田桂与翠翠的性格关系也是如此。在《泉水叮咚》中，春燕与父亲之间的关系，也是由于性格关系的滋养才具有了较大的活力。

所谓“性格关系”，当然是指两个个性构成的特定的关系。歌德说过：“理会个别，描写个别是艺术的真正生命。”“到了描绘个别的这一阶段，我们所谓的‘构思’也就同时开始了。”①就人物关系来说，也应该是“个别”的。艺术家对人物关系的构思，如果只停留在所谓“是非关系”以及夫妻关系、父女关系、母子关系、兄妹关系、爱情关系等等范围之内，还不能说是进入了“个别”的境界。在电影中，如果两个人物是父女关系或者兄妹关系、爱情关系，那就应该是“这一个”父亲与“这一个”女儿构成的特殊关系，其他关系也是如此。所谓“这一个”，指的正是个性。《牧马人》中，主人公许灵均在与父亲交往时，远不像与李秀芝的几次交往那么感人，那么富有人情味。原因正在于：许灵均在与李秀芝的几次交往中，他是“这一个”；而在与许景由的父子关系中，他的个性已经消融到原则中

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，人民文学出版社1964年版，第463、464页。

去了，就是说，编导者在处理父子关系时，并没有赋予其以“个别”性。

电影中的人物，应该都是“个别”的，人物之间的关系也应该是“个别”的。具有个性的人物相互间构成的“性格关系”，才是培育“人情”种子的肥沃的土壤。至少，在现实主义影片中是这样。

三、“人学”与电影的社会功能

电影艺术的社会功能是什么？这似乎是一个人所尽知的问题。简括地说，它同其他文学艺术样式一样，具有认识功能、教育功能和审美功能。问题在于，对这三种不同的社会功能究竟应该怎样理解？它们之间具有怎样的联系？在这方面，有很多具体问题都有待从理论上深入探讨。

1. “干预生活”与“人学”

任何一部影片（主要是故事片）都是社会生活的反映。艺术家反映社会生活都不是纯客观的，都不是消极地“复制现实”。在影片所反映的题材内容中，在影片所塑造的艺术形象中，都渗透着艺术家对现实生活的解释和评价，都包含着艺术家对各种生活现象、各种人物的态度。我们反对艺术家在影片中进行赤裸裸的说教。对现实主义艺术来说，“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来”。[①] 但是，这决不是说艺术家在反映生活时可以没有鲜明的倾向。影片

① 《马克思恩格斯选集》第4卷，人民文学出版社1960年版，第454页。

中渗透着的艺术家对生活的解释和评价，艺术形象中渗透着的艺术家的创作倾向，都会反过来对社会生活发生直接间接的影响；这也可说是对“生活”具有了“干预”的作用。否定电影艺术具有“干预生活”的作用，是不对的。问题在于怎样理解这种社会功能。

与“干预生活”直接相关的是，我们主张并强调电影应该反映各种各样的生活矛盾和社会矛盾。坚持这种主张，并不仅仅是由于实际生活中本来就存在着各种矛盾现象，现实主义电影就不能回避它们；而且，反映生活矛盾，提出各种社会问题，也正是为了强化电影艺术“干预生活”的社会功能。劳逊在讨论戏剧的“冲突律”时说过：“下面的定义或者可以作为讨论的一个基础。戏剧基本特征是自觉意志在其中发生作用的社会性冲突：如人和人，个人和集体，一个集团和别的集团，个人或集团和社会或自然力量之间的对抗。”他在同一著作中谈到电影中的冲突时，并没有重谈“社会性冲突”，这只是因为：“在讨论戏剧时已经比较详尽地谈过冲突律，并且前面所谈一般说来也适用电影剧本的结构”。[①] 劳逊对“冲突”的解释，与我们强调反映社会矛盾的见解，似乎是一致的。然而，对于两者都不能绝对化，对与此有关的“干预生活”的口号，也不能简单化。

我们对“社会性冲突”可能作如下解释：戏剧和电影中的冲突应该具有社会意义，也就是说，构成冲突的多种多样的内容，都应该揭示出具有普遍意义的思想内涵，揭示出社会生活的某些本质。可是，片面地、绝对化地理解“社会性冲突”，也可能导致另一种“冲突”观：戏剧冲突 = 社会矛盾 = 社会问题。在某一个时期，国内曾经流行过一种说法：戏剧和电影中的冲突就是“两个阶级”、“两条道路”、“两条路线”、“两种政策”、

① 均见《戏剧与电影的剧作理论与技巧》。

"两种世界观"、"两种道德观"、"两种婚姻观"等等的矛盾和斗争。诸如此类的"两种……"的矛盾和斗争，当然都是"社会性冲突"。但是，它们决不就等于"戏剧冲突"。在实际生活中，人与人之间发生的矛盾和斗争，究其本质，可以归之为上述"社会性冲突"的范围。但是，艺术家要把这些矛盾现象提炼成艺术作品中的"冲突"，必须运用形象思维，把它们典型化为性格的冲突。如果把电影中的"戏剧冲突"看成是社会矛盾的同等物，就会导致一条错误的创作方法和创作途径：从社会矛盾的观念出发去构思、处理"冲突"。假如要反映"两种政策"这样的"社会性冲突"，那么，就从某一时期的政策观念出发，认为某种政策是正确的，另一种政策是错误的；再由此演绎出对立的人物，一个代表正确的政策观念，另一个代表错误的政策观念，让他们围绕某一事件构成冲突。这种从社会矛盾的观念出发，用人物去图解社会矛盾的倾向，在戏剧创作中曾经出现过，在电影创作中也有所表现。这种从观念出发进行逻辑演绎的创作程式，同艺术创作的形象思维是格格不入的。在这样的戏剧和电影作品中，人物必定会成为某种路线、某种政策、某种世界观、某种道德观的图解物。这样的人物，当然是与现实主义的"人学"相悖的。从实质上说，这样的创作方法是非现实主义的。

我所以说这种创作方法与对"干预生活"的片面理解有关，并非只是"逻辑演绎"的结论，因为，在这两者之间确实存在着内在联系。

电影艺术应该"干预生活"，那么，"干预"的对象和内容，应该是什么呢？要回答这个问题，似乎并不困难：只要社会生活中存在着什么问题，电影艺术都可以而且应该进行"干预"。近几年来，我们的社会正在经历历史性的转折，在历史转变关头，问题成堆，都有待人们去进行干预。为了改变农村落后、贫困的面貌，国家制定了新的农村经济政策，但有人却反对施行这种新

政策，这就构成了尖锐的社会性矛盾，存在着尖锐的问题。为了大幅度地发展工业生产，中央提出要进行体制改革，有人积极拥护，有人则以不同的方式进行反对、抵制，这又构成了重大的社会性矛盾，存在着尖锐的问题。实行计划生育，提倡一对夫妇只生一个子女，这是一项基本国策，它直接关系到国家的前途，在贯彻这项国策的过程中，同样遇到很多阻力，这里也存在着社会性的矛盾和问题。党和国家正在采取有效的措施去“干预”这类社会问题，加强宣传工作，正是诸种措施之一。从对群众进行宣传的角度来说，戏剧、电影和电视，都应该“干预”这些问题。这是毫无疑问的。一般地说，承担这种宣传任务，也可以归入电影的“教育功能”的范围。然而，如果我们把电影作为一种艺术，它的社会功能难道是仅仅等同于一般宣传部门所承担的职责吗？当然不是。如果把电影的社会功能仅仅局限于此，那是远远不够的。

社会是有分工的。艺术作为一种审美对象，它在社会分工中承担着特殊的职责。它的认识作用、教育作用必须同审美价值相统一，才能克尽自己的特殊职责。不仅如此，电影作为“人学”，这并非仅仅指它的题材的中心是人，而且，它的社会功能也应该集中于这个“人”字上。人作为社会中的个体，每天都在进行社会实践，其社会实践活动又集中表现于个人所从事的“事业”。农民从事农、牧、副、渔的生产，工人、工程技术人员从事工业建设，科研人员进行科学实验，教员从事教学，……每一种“事业”都有特殊的问题需要解决，我们通常把它称为各种“专业”。解决这些专业中的问题，是各行各业的实践家们的职责。电影作为一种艺术，它是人所从事的一种特殊“专业”。电影艺术家们可以不去精通工业、农业、科研等等“专业”，但必须熟谙自己所从事的“专业”——“人学”。从某种角度来说，这个特殊专业比其他专业却更具有广泛性和普遍性。

这并非是指在银幕上可以把一切“专业性”的问题都反映出来，而是指它的对象包含着一切专业的从事者——人。这是一个人所尽知的事实。可是，在片面理解“干预生活”的口号时，却会有意无意地忽视这一基本事实。对电影艺术家说来，所谓“干预生活”，并不是指去干预人所从事的各种“专业”中的特殊问题，至少，这不是主要的；它指的是要去干预各种专业的从事者（人）的共同性的问题。如果说，电影担负着教育人的任务，那么，它并不是要去教会人怎样才能搞好自己的专业，而是要启发从事各种专业工作的人应该怎样去“做人”。在实现现代化目标的总体任务中，电影艺术所承担的是建设高度的精神文明的职责；这是它“干预生活”的总体目标。如果电影艺术家把自己的任务理解为去干预其他专业中的问题，而忘记了这个总体目标，那只能说是失职，或者说是“不务正业”。广大群众所期待于电影艺术家的，也正是要他们去完成自己特殊的职责。一位工厂的厂长，在百忙之中到电影院里来，决不是要在这里学会怎样管理工厂、怎样进行体制改革、怎样实行工资浮动制；一位科研人员抽出两小时去看电影，也决不是为了向电影艺术们请教怎样完成科研任务……他们都知道，电影艺术家们在这些领域中都是外行。从事不同专业的人同看一部影片，多数人对影片主人公所从事的专业可能没有兴趣，他们所共同关心的是银幕上的“人”，对各种人物的性格发生兴趣，对他们的命运引起关注，并从中领悟到某些人生的真谛，以期获得一次精神的洗礼。

人所从事的专业中的问题是狭窄的，而专业从事者的精神问题却具有普遍性；“专业”中存在的具体问题大都是有时间性的，而人们的精神问题却具有相对的永恒性。电影艺术家要使自己的作品具有普遍价值和长久的生命力，就应该把镜头的焦点对准人，对准人的精神世界。电影家要通过自己的作品去“干预生活”，即应该把干预的对象对准这个领域。

人的精神世界乃是一个极为广阔而复杂的领域。开发这个领域，在这个领域里对人产生影响，乃是电影艺术家的天职。要写人就不能也不应该回避个人所从事的专业，也不应该回避人们在事业中构成的关系。但是，就一部艺术影片的题材内容来说，人的专业实践活动以及在这种实践中构成的关系，只是表层，只是深入开掘精神世界的一条引线。比如，影片《沙鸥》中的沙鸥，是一个排球运动员，这是她所从事的专业，她的实践主要是进行专业训练和比赛，在这中间，她与其他教练员和运动员之间常常会在战略、战术、技术等等问题上发生矛盾，然而，如果影片的编导者只限于表现这类问题，那也只能拍摄成一部专业性的影片，而不能成为一部艺术作品。《沙鸥》不是这样，影片的编导者把这些专业活动当作开发精神世界的引线和背景，从这个表层深入下去，沿着主人公的生活道路、主人公的痛苦与欢乐，去展现她的理想、情操、感情和心理。编导者始终把镜头对准“沙鸥精神”：“人是为了目标而活着，没有目标就没法生活！”为了那个目标，她牺牲了个人幸福，忍受了病残的折磨，忘我地拚搏着。她没能亲身去实现既定的目标，但她的精神却永留人间。尽管人们对“沙鸥精神”的内涵及其典型性有不同看法，但是，无论如何，影片的创作方向是正确的。正是因为如此，它比其他的一些“体育片”显得更为深刻。《人到中年》的女主人公是一位眼科医生，她是精通自己所从事的专业的。然而，影片却没有把她的专业活动以及专业性的矛盾作为题材内容，而是通过她与病人的交往以及家庭生活去深入开掘其精神世界。在《被爱情遗忘的角落》中，虽然也表现了特定历史时期农村政策的失误，但只是作为探讨人的精神世界的背景，它远比那些“正面”表现两种农村经济政策的影片要深刻得多。按照传统的题材分类法，《泉水叮咚》可以归入“幼儿教育题材”，因为它确实反映了这样的“社会问题”。可是，如果编导者不把镜头对准陶奶奶

与那些儿童的关系，不是着重展现这位退休的老教师与儿童的精神世界，而是按照片面的“干预生活”的主张，用人物去说明一个社会问题——在新建住宅区没有建起幼儿园的情况下，如何解决幼儿的教育和管理问题——那么，这部影片就不会使不同职业、不同年龄的观众都产生共鸣。意大利影片《一个警察局长的自白》中，主人公是从事司法工作的人，影片虽然没有回避他所从事的专业的特殊问题，如取得证据、保护证人等等，但这些都只是一些引线，编导者所着力开掘、展现的恰恰是主人公的精神世界，而这些恰恰又是通过在缺少证据、证人失踪的特殊情况下采取的行动展示出来的。日本影片《生死恋》中，男女主人公都有自己的专业，但影片的题材中心却是爱情问题，编导者从这个角度去开掘、展现人物的精神世界，就连表现他们的专业活动也是为此服务的。至于有些影片，则根本不能用人物所从事的专业去划分题材范围，如《城南旧事》、《陌生的朋友》等等，都是如此。

为了使电影艺术更好地影响人的精神世界，近几年来，我们强调塑造社会主义新人的形象。这个口号不仅具有社会价值，也有美学价值。不过，我们提倡这个口号，并不是要电影艺术家去表现某些专业性的先进典型，更不是报道式地去重现在某种事业中超额完成任务的先进人物的先进事迹，而是要电影家向社会主义时代的新人的精神世界深入开掘。如前所述，真正具有美学价值的新人形象，决不只是某种“社会原则”的化身，而是指个性丰满、内心世界丰富多采的一个个活生生的形象。塑造这样的人物形象，同“干预生活”的社会功能是统一的。因为，如果我们把电影艺术的“干预”功能，理解为影响人们的精神世界，那么，艺术对人的精神世界的影响，与其说是“干预”，倒不如说是潜移默化。那种干瘪、概念的人物形象，既不会起到这样的作用，也没有真正的审美价值。

当然，具有审美价值的人物形象，决非仅限于“新人”。各种各样的人物形象如果塑造得血肉丰满、内心丰富，都可以具有审美价值。

2. “思想深度”与“人学”

1859年，恩格斯在与斐·拉萨尔关于戏剧的通信中曾经指出：“您不无根据地认为德国戏剧具有的较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性的完美的融合，大概只有在将来才能达到，而且也许根本不是由德国人来达到的。无论如何，我认为这种融合正是戏剧的未来。”[①] 一百多年来，很多卓越的现实主义剧作家，正是朝着这个方向努力实践的。我觉得，这也应该是现实主义电影艺术发展的方向。

我们的电影艺术家大多比较重视影片的思想深度，这是我们遵循的一条原则。然而，究竟怎样理解影片的思想深度，究竟怎样在银幕上获得真正的思想深度，却还有很多问题需要深入研讨，也有待艺术家们从实践中进行探索。

拉萨尔提出“思想深度”是同所谓“重大矛盾”联系在一起的，而且，他认为：正是在这两个方面，“德国戏剧通过席勒和歌德取得了超越莎士比亚的进步”[②]。恩格斯在提出关于“戏剧的未来”的理想时，实际上否定了拉萨尔的论断。在席勒、歌德与莎士比亚之间，恩格斯更重视后者。他认为，这位文艺复兴时代的剧作家，比德国戏剧更富有现实主义精神。

我所以引述恩格斯和拉萨尔的戏剧观、美学观，当然是同我们的论题有关。有些电影理论家、评论家、艺术家，并不是拉萨

---

① 《马克思恩格斯全集》第29卷，人民文学出版社1960年版，第582页。
② 斐·拉萨尔：《〈弗兰茨·冯·济金根〉原序》。

尔理论的拥护者，但是，却有意无意地接受了这样的观点：在电影艺术中，“思想深度” = “重大矛盾” = “重大问题”。有些电影的编导者似乎认为，只要在影片中反映了现实社会中的重大矛盾，提出某些重大的社会问题，就有了思想的深刻性和思想深度。有些评论家也常常按照同样的逻辑去评价影片。如果一部影片反映的矛盾是重大的，它所提出的社会问题是重大的、具有普遍意义和现实意义的，也就有了思想深度和思想的深刻性。然而，这种逻辑虽然符合“社会学”的原则，却未必符合美学的原则。

我们并不否认，影片的思想深度与其题材内容是有联系的；我们也不否认，电影艺术家应该努力反映当代生活中的重大矛盾，提出为广大群众所迫切关心的重大社会问题。然而，无论如何，矛盾和问题是否“重大”，并不是评价影片思想深度的唯一尺度。按照上述三者全等的逻辑去进行创作、进行评论，不仅与我们所提倡的影片题材应该广泛多样的方针格格不入，甚至也会导致电影艺术丧失应有的审美价值。

俄国美学家、批评家别林斯基对文艺批评有如下精辟的见解：

> ……如在法国和德国所说的历史的批评，是必不可缺的。特别是在今天，当时代坚决地采取了历史倾向的时候，如果没有分析的批评，那就是意味着杀害艺术，或者宁可说是把批评庸俗化了。每一部艺术作品一定要在对时代、对历史的现代性的关系中，在艺术家对社会的关系中，得到考察；对他的生活、性格以及其他等等的考察也常常可以用来解释他的作品。另一方面，也不可能忽略掉艺术的美学需要本身。我们要再申说几句：确定一部作品的美学优点的程度，应该是批评的第一要务。当一部作品经受不住美学的评论时，它就已经不值

> 得加以历史的批评了；因为如果一部艺术作品缺乏非常重要的历史内容，如果在它里面，艺术本身就是目的，那么，它毕竟还可能具有哪怕是片面的、相对的优点；可是，如果它虽然具有生动的现代兴趣，却并不标志着创作和自由灵感的痕迹，那么，它无论在哪一方面都不可能具有任何价值，它即使具有迫切的兴趣，当强制地在跟它格格不入的形式里表现出来时，这兴趣也将是毫无意思的，荒谬绝伦的。由此可以直接得出结论：用不着把批评分门别类，最好是只承认一种批评，把表现在艺术中的那个现实所赖以形成的一切因素和一切方面都交给它去处理。不涉及美学的历史的批评，以及反之，不涉及历史的美学的批评，都将是片面的，因而也是错误的……①

对影片进行历史的批评，所依据的主要是“社会学”的原则，这种批评当然是重要的。同时，我们却不应该忘记或丢弃依据美学原则进行“美学的批评”。从一部影片“思想深度”的角度来说，当然应该受到社会学原则的检验，但是它还必须受到美学原则的检验。美学原则涉及的问题很多，诸如电影的语言和语法、整部影片的结构统一性等等，但归根结底，则是影片中形象的审美价值。我们把历史的批评与美学的批评统一起来，那就应该用“社会学原则”与“美学原则”相统一的尺度，去检验一部影片的“思想深度”。这样，我们的标准将是：影片中的形象（人物形象）的生动性及其思想内涵的统一。

如前所述，一部影片中所反映的社会矛盾可能是“重大”

① 别林斯基〔俄〕：《别林斯基选集》第3卷，满涛译，上海译文出版社1979年版，第595页。

的，仅就矛盾内容本身来说，它可能具有一定的“思想深度”；然而，影片中的人物却可能是这种矛盾观念的图解物，并不具有审美价值。那么，我们就很难说它具有艺术所要求的思想深度。一部影片中所提出的“问题”或许是重大的，它也是为广大群众所迫切关心的，仅就这个“问题”本身来说，也可以称之为有一定的“思想深度”；然而，如果影片中的人物只是说明“问题”的角色，或者只是剧作家宣讲“问题”的代言人，那也不能说具有了艺术所要求的“思想深度”。

影片的“思想深度”，来源于电影家对社会生活的深刻的思考，对社会生活深刻而独特的思想的发现。正因为这样，电影艺术家必须生活在时代的激流之中，深入到社会生活的底层，同时，还要象列夫·托尔斯泰所说的那样：“必须处于他那个时代最高的世界观水平”。一位电影艺术家，也应该具有哲学家所特有的广博而精深的思想，然而，他却必须明确一个前提，艺术创作的形象思维与哲学家的逻辑思维有实质性的区别。高尔基说过：“对于小说，赤裸裸的思想和依逻辑组成的文法上正确的词句，还是不够的；——小说需要人物，需要具有其心理底一切错综的人，而在我们这个充满矛盾的社会里面，人的心理是十分混乱的。”① 对于电影，也是如此。正因为如此，电影艺术家同小说家一样，在凭藉广博而精深的思想对社会生活进行思考的同时，必须永远以形象的发现为基础，或者说，他们的理性思考必须以形象的发现为前提。电影艺术家对社会问题的思考，对人生的思考，都不能仅仅是理性的深化，而且必须建立在对众多单个人的观察、研究、剖析的基础之上，在这方面进行形象的发现和积累。电影艺术家应是人类灵魂的观察者和开掘者。对社会的理性思考，必须从这里出发并有自己独特的发现。他在这个领域观

① 转引自《俄国文学史》，第2页。

察得愈广博，开掘得愈精深，与之相伴随的理性思考，也就愈有艺术的活力。这也就是“寓于形象的思维”（别林斯基语）。在这种特殊的思维方式中，不仅要有广博而精深的思想，而且更需要想象和激情。如果没有后者，就会像冈察洛夫所说的那样：“思想就会遮盖形象，成为倾向”。我们有些影片，所以常常出现理性说教压倒形象的状况，原因之一，正在于片面地强调理性思考而忽视形象发现。在影片中，理性的说教尽管是高深的，但并非意味着思想的深度。正如前面所说的，如果影片的思想不是寓于人物形象这个艺术的实体，而是赤裸裸地宣讲出来的，那么，我们已经有意无意地丢弃了美学的原则。

现代和当代电影，似乎日益强调所谓“哲理性”。然而，电影艺术所要求的“哲理性”，同样不是指在解说词中宣讲的哲理，也不是指由人物代替艺术家去宣讲哲理。哲理性也应该是寄寓于人物的生活命运之中，以人物形象的实体为依托。有人说，莎士比亚的悲剧中，人物的台词中常常包含着深刻的哲理，这当然是有根据的。比如，在著名悲剧《哈姆雷特》中，莎士比亚常常借助主人公的独白直接表现人生和社会的哲理。然而，那些独白恰恰是借助于哈姆雷特的性格及其生活命运获得审美价值的。在《牧马人》中，李秀芝几句朴实无华的对话表达了深刻的生活哲理：

郭蝙子：“要说你真得请我喝一壶，许老师不仅改正了，现在还是国家教师。”

秀芝：“我不管教师不教师，在我心里，他还是许灵均！我从结婚的那一天起就给他改正了，不是现在！”

郭蝙子：“你改正没有给他补贴五百块钱呀！”

秀芝：“我把心都扒给他了，比钱贵重得多！”

对于熟悉历史和现实生活的中国观众来说，李秀芝的对话所具有的哲理性内涵，是十分丰富而深刻的。然而，这些话语所以具有较大的感染力量，正是藉助于李秀芝生动而丰满的性格，藉助于对她与许灵均具有独特性的关系的生动展现，藉助于许灵均的遭遇和命运。而且，就在这段对话中，与其说李秀芝在宣讲哲理，倒不如说她把自己那颗火热的心“扒给”了观众。正是因为这样，哲理就不是纯理性的说教，而是融合着火热的感情，依附于生动的现象，间接地注入观众心灵的。

很多成功的影片，还向我们表明了这样的道理：如果艺术家把“思想深度”和“哲理”寄寓于人物形象的实体；那么，思想的深刻性还可以与其内涵的丰富性合二为一。倘若仅仅藉助于某个“问题”的“重大”来达到“思想深度”的理性要求，那么，人物形象就会成为单一的问题的说明者，这里决不会有思想内涵的丰富性。而任何一个生动、丰满的性格，或者说是一个人物的生活命运，其中蕴藏的思想内涵，决不是用单一的问题或单一的观念所能概括得了的。电影艺术需要具有思想的启示性。然而，观念的表面化和单一化，却是与艺术的要求相悖的。无论是《乡情》、《被爱情遗忘的角落》、《人到中年》，还是《城南旧事》，都是以思想内涵的深刻性与丰富性获得成功的。《被爱情遗忘的角落》的编剧虽然在解说词中解释了影片的思想内涵，然而，观众从荒妹、存妮、菱花三个人物的生活命运中所获得的启示，却要比解说词的内容丰富得多，也深刻得多。解说词或许可以帮助不善于思索的观众从中领悟形象的思想内涵；然而，对于生活阅历丰富而又勤于思索的观众说来，他们却宁愿不受那些解说词的约束，自己去从人物形象的实体中寻求理性的发现。而且，影片的形象塑造确实能够满足他们的这种要求。

3. “共鸣”与“人学”

在电影中，“共鸣”主要是指观众与影片中人物的思想、感情、心理的交流，这种交流在观众中引起“共振”。无疑，这属于电影欣赏的范畴。

林格伦在《论电影艺术》中说过：“不懂得艺术的语言，就不可能欣赏艺术”。这句话当然是有道理的。无疑，作为一个喜欢看电影的人，能够多少懂得一些电影的语言和语法，自然可以提高欣赏能力。然而，电影艺术家所面对的实际情况却是：坐在电影院或放映场地的很多观众，并没有读过论述电影语言和语法的著作，甚至也没有这方面的基本知识。一个人多看几部影片，或许可以获得这方面的感性经验，即使如此，也很难说是“懂得”了电影的语言。在中国更是如此。然而，对中国几亿不懂得电影语言的观众来说，他们不仅有着看电影的权利，而且也可以去“欣赏”一部影片。没有这些观众，影片就只能成为贮存在电影资料馆里的一批物资，“电影艺术”本身也就失去了存在的价值。艺术家们呕心沥血地制作一部影片，正是藉助于观众的欣赏才具有了社会的价值。这是不说自明的。

电影欣赏，作为人的一种审美要求，乃是一种感性的活动。艺术作品的本性就在于能够唤起这种感性活动。列夫·托尔斯泰说过：

> 区分真正的艺术与虚假的艺术的肯定无疑的标志，是艺术的感染性。如果一个人读了、听了或看了另一个人的作品，不必自己作一番努力，也毫不改变自己的立场，就能体验到一种心情，这种心情把他和那另一个人结合在一起，同时也和其他与他同样领会这艺术作品的

> 人们结合在一起，那么唤起这样的心情的那个作品就是艺术作品。①

电影艺术家要使影片具有这种“感染性”，只有藉助于人物形象。镜头画面和声音，各种各样的镜头组接方式，也都是为了使人物形象增强这种感染性。电影专家可能对某部影片的蒙太奇构成方式怀有特别的兴趣，然而，对广大观众说来，如果人物形象不能引起他们的兴趣，不能激发他们的感情，镜头及其组接方式的成功与否，对他们是没有多少意义的。观众在欣赏影片时的“共鸣”，主要也正是在人物形象感染了他们的时候发生的。

法国的皮埃尔·波尔特在谈到电影比戏剧的优越之处时说：

> 戏剧首先要使我们跟人物合而为一，然后才能使我们感动。我们虽然‘目击’了他们的苦恼，‘分享’了他们的喜悦，但是，我们毕竟是在他们的外部。

> 电影也是使我们跟人物的生活合而为一，但它要使我们同生活发生更深的关系。那就是说，电影是要我们生活在人物的内部。②

这里说的所谓电影欣赏者与影片中的人物“合而为一”，乃是一种不很科学的说法。与其说“合而为一”，倒不如说是“共鸣”。在戏剧演出时，观众固然是在剧中人物的“外部”，电影艺术家也未必就能让观众进入人物的“内部”，何况看电影的人所面对的只是人的影象。然而，这并不影响欣赏者与人物发生“共

① 列夫·托尔斯泰：《论创作》，漓江出版社1982年版，第23页。

② 转引自岩崎昶：《电影的理论》，第55页。

鸣”：从“目击”到“分享”。电影艺术家要唤起观众的“共鸣”，并不是靠所谓“主观表现手法”之类的表现手法，而是靠这种手法及其他手法所展现的内容——人物的性格及其生命命运。所谓“主观表现手法”也只不过是把人物非直观的思想、感情、心理内容化为直观的视觉形象，能够唤起观众共鸣的恰恰是视觉形象的内涵。客观表现手法同样可以揭示出这种内涵，从而唤起观众的共鸣。岩崎昶认为电影“是通过形象打动心灵的艺术”[①]。他所说的“形象”指的是电影艺术的视听复合形象，也就是直观形象；而这里所指的主要还是作为电影基本元素的音画对位的镜头。因此，我们在赞同这个论断时，不妨加一点补充：只有当一个个音画复合形象汇合成具有“感染性”的人物形象时，它才能真正打动观众的心灵。所谓“打动心灵”，也就是激起“共鸣”。对于那些不懂得电影语言的观众说来，他们很可能不理解电影家们是怎样把人物塑造成功的；那些懂得一点电影语言的观众，也可能在欣赏影片时忘记了电影语言的奥秘。但是，只要他们敞开心灵的大门，就可以被人物所打动。而且，电影艺术家还有这样的本领，有足够的把握敲开观众心灵的大门。顺便说一句，影片中人物形象的感染性愈强，人们在欣赏时愈容易忽视构成人物形象的材料和方法，就像他们面对一座宏伟壮丽的大厦时，往往被它的总体形象所陶醉，而忘记去考察构成大厦的材料和局部构造。电影艺术有广阔的天地可供艺术家们在表现手段和技巧上大显身手。同时，也应提醒电影家们：在这些方面显示才华的时候，不要忘记这个总体任务！当人物形象失去感染性时，当它们不能激起观众的共鸣时，这方面的才华所具有的价值就极为有限了。

---

① 岩崎昶〔日〕：《电影的理论》，陈笃忱译，中国电影出版社 1963 年版，第 50 页。

我并不否认，在欣赏电影的活动中，包含着理性活动的成分。观众在接受人物形象的感染并与它产生共鸣的同时，总是要对感染性的来源及其内涵进行认识和理解，这就已经进入了理性活动的范围。电影艺术正是通过欣赏者的这种活动过程，起到“寓教于乐”的作用。指出这一点，不仅对探讨“欣赏过程”是有益的，而且，对于影片评论活动，也是有价值的。

所谓“评论”，按照它的本意，就是“判断”。对一部作品从历史的或美学的角度进行判断，都需要遵循一些原则。因此，就“评论”的本性来说，它乃是根据某种原则对对象进行判断的理性活动。问题在于，当判断的对象是一部艺术作品时，评论者的理性判断就不能与欣赏过程中的感性活动完全脱离。林格伦对欣赏与评论的关系提出了精辟的见解：“使评论与欣赏能合而为一”。他指出在评论实践中存在着把两者割裂开来的倾向：“对有些人说来，欣赏和评论并不是一种统一的功能，而是两种不同的功能。欣赏是自古以来一成不变的那种不用头脑的满足，而评论则不过是他们在需要时才学会运用的一种枯燥的理智解剖学。”所谓“理智解剖学”式的电影评论，主要有两种表现：一种是用所谓“社会学”的原则去纯理性地“解剖”影片，不顾影片的审美价值，不去触及影片的感染性，只是依仗这些原则去对其“主题”、“政治意义”、“现实意义”等进行抽象判断。另一种表现是，评论者只把某些关于电影语言和语法的原则作为判断的标准，也离开了整部影片的审美价值和感染性，正如林格伦所指出的那样：他们只是“按着影片的剪辑、演技、摄影、音响和音乐的运用来分析他们看到的影片，把其中的每一个都当做单独的元素来加以评价。总之，他们变得只对技术问题感兴趣了，而且他们就像一切用技术偏见来看艺术的人一样，只见树木

不见森林。”[①] 两种表现，殊途同归，都导致评论与欣赏的脱节。

用社会学原则对影片的思想内容及社会效果进行理性判断，用电影的语言与语法的原则对影片的技巧与技术的得失进行判断，这两种评论都是需要的。在这两个方面，都不乏有见地的文章和论著。这里所讨论的不是评论的内容，而是评论的方法和前提。既然影片的理性功能基于形象的感染性，而语言与语法的运用也是为了获得这种感染性，那么，任何评论都不应该与影片的感染性完全脱节。因此，作为一个评论家，他在对影片进行判断时，也应该首先作为欣赏者去欣赏影片，敞开心灵的大门去接受形象的感染，把各种理性判断建立在这个基础上。当然，欣赏可能起于直观的感性，评论则以理性判断为归宿，然而，对艺术评论来说，理性判断的归宿也应以直观的感性为起点，为依据。诚然，感受、欣赏是个人主观的活动，对影片的评论则应该具有真理的客观性。也就是说，正确的电影评论，应该能够代表人类的理性，而不应该只是个人的好恶与直观感受。要使电影评论达到这样的水平，并不意味着把欣赏与评论截然分开，也不意味着否定直观感受的前提；而是要凭藉评论家最大限度地提高自己的欣赏水平。对评论家说来，形象感受的能力应该与理性判断的能力相平衡。缺乏形象感受的能力，或者是缺乏理性判断的能力，都会损害评论家的工作。

电影艺术的创作活动和电影观众的欣赏活动是互为依存的。前者是生产产品，后者则是对产品的消费。电影艺术家的辛勤劳动以满足广大欣赏者的精神需求为归宿，并从中获得奖励。正因为这样，创作者和欣赏者是相互影响的。在一个时期之内，广大观众具有普遍性的欣赏水平和审美趣味，对电影艺术家的创作会

① 林格伦〔英〕：《论电影艺术》，何力等译，中国电影出版社 1979 年版，第 164 页。

发生直接间接的影响。电影家们不应该置此于不顾，而应该适应这种普遍性的精神需求。然而，两者之间的影响决不是单向的。电影艺术家的产品对欣赏者的欣赏水平和审美趣味也会产生积极的影响。这是审美对象对审美主体的反作用。马克思说过："艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众，——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。"① 广大群众普遍性的欣赏水平和审美趣味的提高，需要具备多种条件，而审美对象（影片）的反作用正是重要的条件之一。正因为这样，电影艺术家既要适应广大观众普遍性的欣赏水平和审美趣味，但却不应消极地迎合；他们应该努力创造高质量的产品，用自己生产的审美对象去影响审美主体，引导他们提高审美趣味和欣赏水平。比如，由于种种原因，目前有大量观众对"情节片"抱有偏爱，某些思想艺术质量都不很高的"情节片"，票房价值并不低，有的甚至远远超过其他片种。有些缺乏远见的编导者面对这种情况，热衷于生产"情节片"，甚至不惜粗造滥造，以低级趣味迎合观众。在有些"情节片"中，不仅有任意编造情节以迎合观众的倾向，而且追求暴力的官能刺激，没有必要也不合情理的格斗等等也时有出现。这类影片在极短暂的时间内，确实获得了很高的票房价值。然而，没过多久，它们已经遭到观众的冷落甚至厌恶。我们并不应该把"情节片"视为"低档品"。在今天，这个以情节的吸引力取胜的片种，仍然是最富于普及性的。然而，电影艺术家在摄制这类影片的过程中，不能立足于迎合观众的口味，而应该努力提高它的思想艺术质量，在紧张、具有吸引力的情节中，塑造出具有审美价值的人物形象，揭示出社会生活的本质内容。这样的"情节片"，既可以适应广大观众对情节的偏爱，又可以在适应的同时引导他们提

① 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》。

高审美趣味和欣赏水平。

当然，不同的审美对象，可以适应不同的审美主体。在我们的时代，审美主体的欣赏水平有高有低，他们的审美趣味也很不一致。有人偏爱“阳春白雪”，有人则喜爱“下里巴人”。然而，总的趋向却是，随着物质生活和文化水平的提高。观众的欣赏水平和审美趣味也必定会发展变化；就总体来说，是日益提高，而不是相反。电影艺术家面对这种现实情况和发展趋向，一方面应该坚持“百花齐放”的方针，创造出不同题材、不同风格的影片，以适应不同审美主体的需求；另一方面则应该有远见卓识，引导我们的广大观众提高审美水平。在建设高度精神文明的总体目标中，也包含着一个重要任务：“创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众”。这正是电影艺术家们的神圣职责。

电影评论家是审美对象和审美主体之间的桥梁。他们的工作既可以反作用于审美对象的创造者，也可以作用于审美对象的欣赏者。他们对影片的评论，应该有利于帮助一般观众提高欣赏能力和审美趣味。要实现这样的任务，评论家本身就应该是一个高水平的欣赏者。那种把评论看作是与欣赏无关，只是拿着“理智解剖刀”解剖影片的评论家，不仅对艺术家们无益，对欣赏者也毫无用处。正象林格伦所指出的那样：“他们的解剖非但无助于欣赏，反而完全有可能妨碍欣赏”。或许正是因为如此，我们有些电影评论，已经在创作者和欣赏者中间同时丧失了威信。

四、“人学”与民族化

1. 国际性与民族化

电影不仅是最大众化的艺术，也是一种世界性的艺术。电影

语言的特性，使这种艺术样式得天独厚，它不仅能够为本国的广大群众所接受，也可以供不同国家、不同民族的观众共同欣赏。在今天，人们对电影艺术的这种优越性，已经不会有任何怀疑了。

电影艺术诞生于欧洲。在欧美各国的电影界，似乎从来没有提出过有关“电影民族化”的口号。然而，这些国家却出现过很多杰出的电影艺术家，并生产出大批优秀的影片，这些艺术家连同他们的作品，都享有很高的国际声誉。对“电影民族化”这一口号持否定态度的人们，当然可以从这里找到根据。

但是，西方有些国家的电影界没有强调“民族化”的口号，并不能作为在我国反对这一口号的根据。我们赞成或否定任何一种艺术主张，虽然应该借鉴外国的经验，但却不能忘记我国的特殊情况。

中国电影艺术首先面对的是十亿中国人民，他们是艺术家服务的对象，是艺术产品的消费者。中国电影艺术家拥有如此众多的消费者，是得天独厚的；同时，广大的中国观众，也要求艺术家尊重他们的欣赏习惯和审美需求。而且，中国的艺术已有几千年的历史，在其长期发展中已经形成了具有民族特点的艺术观和美学观。这种艺术观和美学观，不仅是中国传统艺术实践经验的结晶，也集中体现了中国人民群众的欣赏习惯和审美需求。中国民族的艺术观与美学观，不仅直接体现在某些民族的传统艺术（如戏曲、中国画、民族音乐等）之中，也要求一些外来的艺术样式（如话剧、电影）与它相适应。所谓“民族化”，主要正是针对话剧、电影等外来艺术样式而言。其实质是：使这类外来的艺术样式成为中国的话剧、中国的电影。

毛泽东同志曾经说过：“使马克思主义在中国具体化，使之在其每一表现中带着必须有的中国的特性，即是说，按照中国的特点去应用它，成为全党亟待了解并亟须解决的问题。洋八股必

须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”[①] 在这里，所涉及到的是马克思主义理论及依据这种理论进行社会实践的问题。可是，他提出的“为中国老百姓所喜闻乐见”这一原则，也适用于艺术的实践。1956 年，毛泽东同志针对艺术实践又曾指出：“艺术的基本原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格。”“当然也可以先学外国的东西再来搞中国的东西，但是中国的东西有它自己的规律。音乐可以采取外国的合理原则，也可以用外国乐器，但是总要有民族特色，要有自己的特殊风格，独树一帜。”[②] 对电影这种外来的艺术样式说来，当然也应该如此。电影艺术的基本原理，有其共同性，各个国家的电影艺术家都应该遵循这些基本原理。电影艺术是在外国诞生的，而且，有很多国家的理论和实践对我们都有启示意义，是应该学习和借鉴的。但是，中国电影艺术家在遵循这些基本原理和学习、借鉴外国经验的同时，也应该努力使这种艺术样式具有中国特殊的风格，具有我们的民族特色。

电影艺术的“民族化”，与这种艺术样式所具有的国际性，并不是互相矛盾的。越是民族化的艺术，越具有世界意义。电影艺术的国际性同它在不同国家、不同民族表现出来的特殊的风格，应该是共性与个性的统一。各个国家、民族的艺术，原本就应该以独特的风格跻身于人类共有的艺术宝库。只有这样，它才能为百花竞艳的世界艺园增添独特的光彩，进而成为其他国家的艺术所无法代替的珍品。

乔治·萨杜尔在《电影艺术史》中指出：“苏联电影从诞生

① 毛泽东：《中国共产党在民族战争中的地位》。

② 毛泽东：《同音乐工作者的谈话》，引自 1979 年 9 月 8 日《人民日报》。

以来，就具有多种多样的民族风格这一特色。除了俄罗斯电影以外，苏联还有十几个其他民族的学派。”早在第二次世界大战之前，“苏联电影已超过法国，成为世界上第一流的电影。”① 在这一时期，苏联向世界影坛提供了一大批杰出的作品，诸如《战舰波将金号》（爱森斯坦）、《母亲》（普多夫金）、《土地》（杜甫仁科）、《夏伯阳》（瓦西里耶夫兄弟）、《马克辛的少年时代》（柯静采夫与特拉乌别尔格）、《我们来自喀琅斯塔得》（吉甘）、《列宁在十月》（罗姆）、《亚历山大·涅夫斯基》（爱森斯坦）、《伟大的公民》（艾尔姆列尔）、《斯维尔德洛夫》（尤特凯维奇），等等。这些影片的民族风格是十分鲜明的，同时，它们也为苏联电影争得了世界性的荣誉。

自从电影传入我国之后，一大批电影艺术家为了建设中国自己的电影艺术进行了长期的探索。早在30年代，一大批具有民族风格的影片相继诞生，并受到世界影坛的重视。《渔光曲》（蔡楚生编导，1934年出品）是第一部参加国际电影节并获奖的影片。1935年莫斯科国际电影展览会评判委员会对这部影片的评语是：它“卓越地、勇敢地把中国人民的生活与优秀的品质作了现实主义的描写”。建国以后，在不同规模的国际电影节获奖的中国影片还有：《中华女儿》、《钢铁战士》、《白毛女》、《祝福》、《老兵新传》、《聂耳》、《红色娘子军》以及《舞台姐妹》等等。这些影片在思想和艺术上的成就有高有低，但是，它们却有一个共同的特点：醒目的民族特色。最近，国产片《城南旧事》在马尼拉国际电影节荣获“最佳故事片奖”，电影节的评委们认为：“这是一部非常优秀的中国影片”，“这部影片提高了中国在国际影坛的地位”。1982年我国在国际性的电影节

① 萨杜尔〔德〕：《电影艺术史》，徐昭，陈笃忱译，中国电影出版社1957年版，第280—281页。

上获奖的故事片还有《天云山传奇》、《归心似箭》等等。正像国外、国内的电影评论家所指出的那样，这些影片都在不同程度上体现了民族化的原则。

近几年来，我们有机会欣赏较多的日本影片，其中有不少令人瞩目的佳作。法国影评家比耶尔曾经说过：“日本影片从1951年以来，无论在任何地方举行的电影节上都获得了奖，这是世界上任何一个国家在如此短暂的时间都不可能获得的成就。”他还说，自己所以要研究日本影片，“因为它是世界上第一流的电影”。这位评论家在谈到日本电影的特点时指出：“日本电影的美学，在最近的将来应该特别加以研究。日本电影的优点来源于日本文化，同时又表现了日本文化，所以，它给予人们的印象是和日本文化的实质完全相同的”[①]。这也正说明，国际电影界所以特别重视日本的电影，正是因为它具有独特的民族特色。

在这里，我不想逐一介绍其他国家的电影艺术，也不想详细讨论东方国家的电影艺术为什么会更重民族特色这类复杂的问题。我只想说明一点：尽管欧美的一些电影生产的“大国”没有提出“民族化”的口号，但不能说它们的电影艺术都没有自己的特色。无论是法国、英国、意大利，还是美国，他们的一些优秀影片也都在不同程度上体现出民族的独特风味，也就是说，它们是不能相互代替的。看过像《偷自行车的人》和《温别尔托·D》这类典型的新现实主义影片，人们会从中感受到意大利的风味。享有世界声誉的雷内·克莱尔是属于法国的，正像有人所指出的那样，他的影片是“最法国化的”，“最富于民族性的”。对此，无须多讲。

“民族化”的程度并不是评价一部影片的唯一尺度，也绝非最高的标准。但是，有一点是明确的：当一个国家和民族的艺术

① 转引自岩崎昶：《日本电影史》，中国电影出版社1981年版，第3—4页。

家开始借用某一种外来形式时，一开始往往更重于模仿；可是，在其发展过程中，必定会逐步将其发挥、改造，并形成自己民族的特色。可以说，具有鲜明的民族特色，乃是艺术成熟的标志。

2. 探索中提出的一些问题

那么，电影的民族化究竟意味着什么？这里，我们不妨暂且不去武断地作出概括性的结论，而是先从我国电影艺术家在实践中已经进行过的探索入手，看一看有哪些经验，其中还存在着什么问题。

电影艺术家在实践中进行的探索是多方面的。

首先，是在电影“画面”方面进行的探索。

“画面”作为电影艺术的基本构成元素，它对影片的风格特色当然具有重要作用。“民族化”与镜头画面的处理有着密切的关系。《天云山传奇》的摄影师许琦曾经说过：“作为一个中国的电影摄影师，应该在银幕上让我们的广大观众看到具有我们民族风格的电影。”在接受《天云山传奇》的摄影任务时，他立志要进行“在电影银幕上呈现民族绘画风格”的尝试，而且在画面构图、色调处理等等方面都进行了精心探索[①]。从某种程度上说，这部影片确实表现了“国画风格”。影片《乡情》的镜头画面，也表现出一种纯朴淡雅的韵味，不仅具有“国画风格”，还洋溢着我国江南农村的地方风味。影片《喜盈门》在画面构图和色调处理上，吸收了中国传统年画艺术的特点，体现了中国田园画的浓郁气息。导演郑君里曾一再强调：中国电影艺术家要“向祖国丰富而多样的艺术传统学习”。在影片《枯木逢春》的创作实践中，他“观赏了一些古典名画，从中得到一些有关电

① 见《要拍出国画风格》一文，载《电影艺术》1981 年第 11 期。

影构图和场面调度的启发。”① 在这部影片中，他不仅借鉴了中国古代长卷画幅所体现的“移动视点”的原理，出色地运用了一些横移镜头；而且，有不少镜头画面也具有浓重的国画风格。例如，方冬哥和妈妈找不到失散的苦妹子，只有怀着绝望的心绪在暮色荒烟中走向异乡。这时，画面中的远景是天地荒漠中母子远去的黑影，前景则是死柳、枯木、断壁颓垣、弥漫着瘴气的水潭、在北风中颤抖的败芦……紧接着，镜头横移又把我们带入一个新的时代，画面化为杨柳舞风、碧桃如醉、锦绣云天、绿水青山、金色的稻海……无疑，像这类镜头画面，确实可以使影片具有中国的风格。

其次，电影艺术的民族化，也涉及到电影音乐的问题。

在一部影片中，音乐往往具有多种作用。它与画面的处理构成影片的外部风格，直接作用于观众的视听感官。很多国家，特别是印度、埃及、朝鲜、墨西哥等等国家的影片，具有民族风味的音乐已经成为电影民族化的重要标志。在我国，电影界对电影音乐是否应该吸取民族音乐的营养等等问题，意见纷纭，莫衷一是。但是，有些音乐家的探索已经证明，在影片中运用具有民族风格的音乐，不仅有助于增强影片的民族特色，而且也可以丰富艺术的表现力。影片《枯木逢春》用民歌作画外伴唱，使音乐的情调和画面的风格融为一体。在同一部影片中，又采用中国戏曲“叫头”的方式，使画外伴唱与画面内人物的激情有机地联系起来，增强了艺术的感染力。影片《乡情》用民乐（以筝为主）演奏具有民间音乐特色的乐曲，与画面的构图、色调显得很和谐，构成了“音画合一”的民族风格。影片《城南旧事》是一幅淡远、深沉的风俗画，它的鲜明的民族风格受到电影界和广大观众的称赞。为了突出影片的情调，选用了为我国中年以上

---

① 《画外音》，中国电影出版社 1979 年版，第 201 页。

的人所熟悉的一支乐曲："长亭外，古道边……"，经过加工构成了贯串全片的主题乐曲。它那深沉、怆怅的调子，不仅把我们带回到早已逝去的童年时代，而且大大增强了影片的民族特色。中国电影艺术家、音乐家早在三十年代就开始对电影音乐的民族化进行探索，著名音乐家聂耳、冼星海在这方面的成就是举世皆知的。他们的音乐创作经验为我国电影艺术增添了艺术的活力，他们所创作的众多电影插曲和主题歌，又丰富了我国音乐艺术的宝库。无疑，我们应该继承他们的传统。

其三，有些电影剧作家、导演在影片结构方面，也从多方面探索民族的特点。

在涉及到电影民族化的问题时，人们经常从编剧的角度提出各种各样的看法。比如，有人认为：有头有尾、故事连贯、交代清楚、层次分明，这是中国传统文学、戏曲的结构特点，电影编剧应该继承和发扬这些特色。有人则认为：中国电影编剧应该吸取戏曲编剧的长处，围绕主人公的命运组织具有传奇色彩的情节。有人在谈到电影结构的民族特点时，又提出情境的戏剧性、有力的悬念、注意鲜明的对比等等问题。提出这些主张，似乎都有实践的根据。比如，像《十字街头》、《夜半歌声》、《一江春水向东流》、《乌鸦与麻雀》、《枯木逢春》、《早春二月》等等，在某种程度上都具有这些特色。提出这些主张的人大都认为：在电影结构方面注重这些问题，是符合中国观众传统欣赏习惯的，因而都可以归入民族化的范畴。

当然，我国电影艺术家对电影民族化的探索，还涉及到一些别的问题，这里不再一一列举。

在我们将上述一些探索作为民族化的成果进行肯定的时候，却不能回避如下的问题：

如果说，某些影片的画面构图、色调处理具有国画风格是符合民族化的要求，那么，有些影片并非具有这种风格，是否能说

它们就一定是“非民族化”的？

如果说，某些运用民族音乐的影片是符合民族化要求的，那么，有些影片的音乐却并不具有这样的特点，是否能说它们就不符合民族化的要求？

如果说，某些影片的结构具有上述那些特点，我们承认它们是民族化的；那么，能不能说，凡是“故事的脉络不清楚，再加上许多倒叙”之类的影片，就一定是非民族化的？

要对这些问题作出武断的结论，十有八九要被生动的实践所推翻。

艺术的民族化是一个十分复杂的问题。一般地说，所谓“民族化”应该包含着两个方面：民族的内容和民族的形式。所谓“民族的形式”，主要是指建立在民族美学基础之上的艺术形式和风格。前面所谈到的一些问题，大都属于这个范围。从这个角度讨论电影民族化的问题，是相当艰难的。主要原因在于如下三点：

第一，电影本身毕竟不是中国的“土产”，而是由外国人发明后传入中国的。当中国艺术家接受了这种外来形式并开始创造中国的电影艺术时，已经将其语言和语法一起接受过来了。而且，在电影艺术发展的进程中，中国艺术家又不断地借鉴外国电影中新的表现方式和表现手法。在这方面，如果我们由于强调“民族化”，而武断地认为哪种表现方式和表现手法是我们民族的，哪些是“外国的”，从而对前者一律肯定，不予发展，对后者则一味排斥、不予借鉴，这对我国电影艺术的健康发展未必是有益的。比如，倒叙式的“闪回法”，是外国人首先运用的。如果我们以“非民族化”为理由而拒绝借鉴，对于提高电影艺术的表现力是无益的。

第二，电影是一种综合艺术，它是由多种艺术成分构成的，诸如绘画、音乐这些艺术样式，尽管都是电影艺术的构成成分，

但是，它们在这种综合整体中并不具有自己的独立性。绘画作为一种独立的艺术样式，它本身有油画、国画等众多画种；就油画和国画而言，前者是外来的，后者是民族传统的艺术，两者各有不同的特色。可是，在一般的影片（动画片除外）中，镜头画面中所呈现出来的既不能是纯粹的国画，也不会是纯粹的油画。如果说，某些中国影片具有“国画风格”，那也只是就画面构图和色调处理的基本情调而言，只能说它近似某类国画的一般特点。认真地说，无论影片画面的特色多么近似国画，画面作为电影艺术的基本构成元素，它又必须具有电影画面所具有的基本特性（参见本书第一章）。这些基本特性是中外影片所共有的，也可以说，它具有绝对性。一部影片在体现“画面”基本特性的同时，究竟是注重国画风格还是注重油画风格，或者追求其他风格，那只能说是相对的差异。我们在肯定“国画风格”的时候决不能一律排斥油画风格，而且也不能认为后者就是非民族化的。值得注意的是，油画本身传入中国以后，也在不断发展变化，也出现了不同的画风；甚至，有些油画家也在探索着创造具有中国特色的油画艺术，开创中国的油画学派。

第三，各民族的美学虽然各有相对的特殊性，可是，无论是美学本身，还是在它的基础上形成的表现形式，又都有超越民族界限的普遍规律性。要区分各民族的艺术都必须遵循的美学原则和各自特殊的美学原则，这本身就是一件复杂的工作。何况，在各国、各民族之间的文化交流日益广泛的今天，各自特殊的美学观和审美趣味也会在相互影响中发生变化。在表现形式上，这种情况则更为明显。在谈到艺术表现形式的民族化时，人们常常提出一个标准：中国的艺术应该“适应”中国观众的“欣赏习惯”。可是，“欣赏习惯”乃是一个不稳定的、缺少定性的概念。一个国家、一个民族的群众，其欣赏习惯和艺术爱好本身就是不一致的；而且，任何人的欣赏习惯也不会是永远固定不变的。就

电影艺术来说，在30、40年代，中国影片很少用“跳接”、“闪回”等等技巧，蒙太奇的构成方式基本上是用传统的那一套，而在今天的国产片中，各种新技巧已经被广泛运用。原来习惯于30、40年代影片的观众，今天已经接受了这些新的表现方式，而且，它必定会为愈来愈多的群众所习惯。同样，30、40年代的国产片在结构方式上，大都是从故事的开头写起，按时间顺序逐步发展，直到结局。我们当然也可以说，这种结构方式是适应中国观众传统的欣赏习惯的。到了今天，像《牧马人》、《被爱情遗忘的角落》、《人到中年》等“回溯式”和“时空交错式”等等结构方式，也并非不能为中国观众所接受。或许，有一些观众至今仍然不习惯这种结构方式，但是，不能因此武断地说他们永远不会发生变化。再如，中国古代戏剧美学中有强调“一人一事”及“传奇性”等等主张，甚至在今天，仍然有人坚持这种观点。然而，这种美学观不仅被话剧艺术的实践证明是片面的，难以作为具有普遍性的、不能违反的规律；而且，戏曲艺术本身也已经突破了这种观念。在电影艺术理论中，国内也曾有人将这类原则作为电影民族化的要求。实践证明，提出这类要求对电影艺术的健康发展是不利的。如果说，那种传统的美学观点是适应当时中国观众的欣赏习惯的，那么，对于欣赏习惯和审美需求已经发生了很大变化的今日中国观众说来，它是明显地变得不再适应了。其实，人们的欣赏习惯尽管有民族的共同性，在不同的时代也会不断变化，而且，艺术家不仅要适应人们的欣赏习惯，也可以而且应该不断地向欣赏者提供新的产品，促进他们欣赏习惯的变化，并提高其欣赏水平。

我在前面肯定了电影艺术家在几方面的探索，在这里又从理论上提出了怀疑；本书的读者或者会认为，笔者是自相矛盾的。并非如此。说得明确些，我同意将借鉴民族绘画、民族音乐、传统的结构方式，作为探索电影民族化的一种方式，但并不赞成将

它们作为唯一的方式。艺术家们应该从民族艺术传统中吸取营养，继续创造具有“国画风格”的影片，继续在影片中运用民族的音乐，继续采用符合中国群众传统习惯的结构方式，这样的影片当然可能是民族化的，它们也可能具有世界意义。而且，为了发展中国的电影艺术，我们应该提倡这种探索精神。然而，在画面风格、音乐风格、结构方式以及语言语法等等方面，艺术家们都不应该以此为成规，将广阔的艺术天地囿于这个狭窄的框框之中。艺术形式上的民族化，与艺术风格上的多样化，应该是并行不悖的。我们可以肯定某种风格，但却不能因此而排斥别的风格。如果我们将为中国群众所喜闻乐见作为民族化的根本，那么，形式与风格的单一化，恰恰是与此相对立的。

3. 电影民族化的中心——“人学”

与艺术形式相比，影片内容的“民族化”则是发展中国电影艺术（或曰“民族化”的电影艺术）的更重要的课题。尽管可以将“民族化”看作是两个方面：民族的内容与民族的形式；可是，艺术形式的民族化却是相对的、不断变化的，而民族的内容则是绝对的、稳定的因素。

所谓影片的内容，当然是指它反映的社会生活。别林斯基把“民族性”看作是“真正艺术作品的必备的条件”，他所说的“民族性”主要是指“对于某一民族某一国家风俗、习惯和特色的忠实描绘”。因此，他认为：“任何民族的生活都表现在只被它所固有的形式之中，从而，如果生活描绘是忠实的，那就也必然是民族的。”[①] 这些话，道出了艺术民族化的真谛。中国电影应该立足于反映中华民族的历史生活和现实生活，反映我们的风

① 《别林斯基选集》，人民文学出版社1958年版，第1卷，第185页。着重号是原有的。

土人情、社会风貌，反映我们时代生活的底蕴及其发展的趋向。而且，艺术家在反映这些内容时，应该是忠实的。当然，不能排斥运用电影艺术反映异国的人情风貌，但这毕竟不是电影（特别是故事片）的主要内容。

把“民族的内容”仅仅一般地理解为反映本国本民族的社会生活，还是不够的。在这中间，最重要的又是塑造出生动、丰满的“中国人”的典型形象。正是因为如此，本书才把电影的“民族化”与“人学”联系在一起。典型形象不仅是作家的“纹章印记”，也是民族性的“纹章印记”。

我国电影艺术当然可以向世界各国介绍中国的自然风光、风土人情、社会习俗、现实动向等等自然与社会的情况，帮助他国人民了解中国，这肯定会受到欢迎。这类影片（如风景片、风俗片等）如果在艺术上是佳品，肯定也会获得世界意义。不过，就本书重点讨论的故事片来说，它毕竟不是“地方志学”而是“人学”。不久前曾经读过艺军的《电影的民族风格初探》一文，这位电影评论家从多方面探讨了电影的民族化问题，有不少颇富启示性的见解。但我觉得，该文最值得重视的是这样一段话：“人，是一切叙事艺术的中心，也是电影镜头的焦点。电影的民族风格的基本内涵，在于是否塑造出具有民族精神、心理和感情的各种人物。”① 这个结论无疑是正确的。试想，假使在一部影片中，尽管画面构图、色调处理都具有浓重的“国画风格”，影片中的音乐也是地地道道的民族音乐；然而，在画面中活动的人物却是“洋腔洋调”，他（或她）们通通是“国籍不明”的角色。象这样的影片能说是“民族化”的吗？当我们欣赏外国影片的时候，不也正是凭藉影片中的人物形象，去识别其国家和民

① 引自《电影艺术》1981年第1期。

族的印记吗？人们称赞雷内·克莱尔的影片是“最法国化的”，重要的根据也正在于，在这位电影艺术家的作品中“受到偏爱的主人公都是普通的法国人”。对于熟悉法国的观众说来，他们可以一下子就看到那个鲜明的印迹。对于那些不熟悉法国的观众，也可以从他的影片中结识一个个法国人，并从中了解到法国的精神。岩崎昶在研究日本电影的特殊风格时说：“日本电影是用电影这一手段描绘出来的日本人的面貌。”“这个面貌体现了一个民族在历史、传统、风土、生理、心理等一切方面”①。当然，他也谈到诸如“画面静止”、“远景和全景这种远距离摄影位置的镜头多”等等艺术形式上的特点。但是，他在介绍这类特殊风格时却指出两点：一是“每个作家的风格各有不同”，而“年轻一代”却在“否定传统”并“创造新的传统”，也就是说，这类艺术形式上的特殊风格也是相对的、不断变化的；二是这种艺术形式上的风格也来源于“日本人特征”②。在今天，我们可以看到一些画面运动感强、节奏很快、有很多中景和特写镜头的日本影片。在这类“否定传统”的影片中，人们仍然可以看到“日本人”的特征，感受到日本的民族精神。值得注意的是，国内有很多电影理论家、评论家也是从“人学”的角度评价影片的民族风格和民族化的问题的。我觉得，着重从这个角度讨论电影的民族化问题，是完全正确的。在这方面取得一定成就的影片，可以列举出很多：像建国前的《乌鸦与麻雀》、《万家灯火》、《一江春水向东流》、《八千里路云和月》等等；建国以后的《我这一辈子》、《红旗谱》、《林家铺子》、《祝福》、《舞台

---

① 岩崎昶〔日〕：《日本电影史》，陈笃忱译，中国电影出版社1963年版，第3页。

② 参见《日本电影史》，第5—7页。

姐妹》等等；近几年出现的新片，有《归心似箭》、《巴山夜雨》、《天云山传奇》、《喜盈门》、《乡情》、《人到中年》、《城南旧事》……尽管这些影片的结构方式不同，摄影风格不同，对电影语言、语法的运用也有所不同，但是，象魏得胜和玉贞（《归心似箭》）、秋石和刘文英（《巴山夜雨》）、陆文婷（《人到中年》）、林英子和宋妈（《城南旧事》）等人物，从外部形象到心理素质等等方面，都具有鲜明的民族特色。

“人学”是一门极其复杂的学科。对于电影中“人学”的一般问题，前面已经作了说明。电影“人学”的精髓在于表现出某一人物与其他人物相区别的东西，我们一般称之为“个性”。正如黑格尔所说的：“性格就是理想艺术表现的真正中心”，艺术作品的“更迫切的要求，就是要性格有特殊性和个性”①。但是，一个人物无论怎样具有“特殊性和个性”，都应该体现出具有普遍性的内涵。自从人类诞生之后，尽管他们分居于地球的不同角落，但却有共同的属性。可是，由于人们在一定社会生产体系中所处的地位不同，对生产资料的关系不同，在社会劳动组织中所起的作用不同，又划分为不同的阶级和阶层。因此，一个人不仅具有“人类”一般的共同的属性，又会体现出某个阶级和阶层的共同的特征。同时，由于人类又划分为不同的民族，每个民族的人们由于长期共同生活，他们有共同的生活环境和生活方式，有共同的历史、共同的传统；因此，人类的共性又分化为只有某个民族所特有的特征。这些特征，不仅表现在肤色、容貌、服饰、语言、生活习惯等等方面，也包括思想感情的方式、心理素质等等因素。在一个民族、国家中间，不管人们的个性差异多

① 黑格尔〔德〕:《美学》第1卷，朱光潜译，人民文学出版社1958年版，第300、304页。

么鲜明，也都必然会体现出这些外在的、内在的民族特征。这些民族特征渗透在每一个个性之中，为它们打上深重的烙印。也就是说，每一个个性都应该体现出民族的性格。当然，在今天，世界上的各个国家、民族早已不再是闭关锁国、与外界不相往来。各民族之间在频繁的相互交往中正在互相影响。但是，不管这些影响有多么深重，也并不意味着“民族性”的取消。就一个民族本身来说，由于物质文明和精神文明的发展进步，由于外国和外民族的影响，原有的“民族性”的某些因素也可能发生变化。但是，万变不改其“宗”。如果认为，由于时代的前进和各民族的相互交往，使得“民族性”的观念已经失去了价值，那是不正确的。特别是像中国这样一个历史悠久、传统深厚、人口众多的国家，其民族的特征是举世皆知的。在今天，中华民族正处在一个社会变革的新时期，物质文明和精神文明的建设，使得人们在各个方面都在发生深刻的变化。这种变化不仅涉及到社会生活的表层，也涉及到人们的思想感情及其表现方式、心理素质等等因素。我国电影艺术家应该在新时期的典型环境中塑造新时代的中国人的典型形象。然而，在正视这种变化的同时，却不能忘记历史形成的民族性的传统。我们前面所谈到的“民族性格”和“民族精神”，都有历史的继承性，其中都有些相对稳定的因素。一个真正的中国人，不管怎样变化，其心理素质、思想感情及其表现方式，也不会失去民族的烙印。电影艺术家在反映当代中国的社会生活时，既要展现出人物的时代特征，又应该努力揭示出中国人所特有的民族烙印，把时代和民族的特征熔铸于生动的个性之中。实践证明，在某些影片中存在的把中国人“欧化”、“洋化”的倾向，不仅在国内会受到非议，在国外也不会受到欢迎。

从“人学”的角度确立电影民族化的方向，与电影艺术自

身形式和风格的多样性应该是统一的。首先，我们强调“民族化”的人学，强调中国的影片应该深刻地展现民族的性格，并不意味着将“民族性格”归纳成几条抽象的概念，而把这些概念作为塑造“中国人”形象的模式。在电影艺术中，民族的性格通过不同的个性呈现出来，因而就可以使人物形象具有丰富多采性。强调民族化的“人学”，不仅不会障碍艺术形式的多样性，恰恰可以有助于电影艺术家在艺术形式上进行多方面的探索，充分发展各种各样的艺术风格。

从“人学”的角度确立电影民族化的方向，决不会杜绝电影艺术家广泛借鉴外国电影的表现方式和表现技巧。它只是提醒我们的艺术家：在表现方式和表现技巧方面借鉴和学习外国电影的经验，应该有一个明确的目标——为塑造“中国人”的光彩形象服务。

从“人学”的角度确立电影民族化的方向，正是要求我们的电影艺术家必须深深植根于中国社会生活的土壤，熟悉我国人民的思想感情、心理素质，了解自己民族的精神，熟悉自己民族的道德习俗、人情风貌。要想向民族化的“人学”深化，就必须向社会生活的底层深化。

我国电影艺术应该是民族化的，同时也应该是现代化的。说得明确些，我们应该建立中国的现代化的电影艺术。强调民族化，决不意味着故步自封、不求发展。我国电影艺术的传统是宝贵的，但是，珍惜过去的传统，也并不意味着拒绝发展和进步。电影本身就是现代化的艺术。人类在科学技术方面的发展和进步，不断为电影艺术提供新的物质条件，推动着电影生产和电影语言、语法的革新和发展。正因为如此，我国电影艺术家当然不能因循守旧，而必须不断吸收、创造新的表现方式和表现手法，丰富电影艺术的表现力，以求得更深广地再现当代中国的社会生

活，塑造能够充分体现时代精神的当代中国人的光彩形象。

总之，我国电影艺术家既应该为中国广大观众所喜闻乐见，能够适应当代观众的欣赏水平和审美需求；同时，又应该使它们具有广泛的世界影响，创造出世界第一流的电影艺术。